



A Música e a Reconstrução da Identidade

Um estudo etnomusicológico do
Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa, em Lisboa

Universidade Nova de Lisboa
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

**A Música e a Reconstrução da Identidade:
Um Estudo Etnomusicológico do “Grupo de Danças e
Cantares da Casa de Goa” em Lisboa**



Tese em Etnomusicologia para prestação de
Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica

Pela Licenciada: Susana Bela Soares Sardo

Orientação Científica: Professora Doutora Salwa El-Shawan Castelo-Branco

Novembro de 1994

ÍNDICE

<i>Índice de quadros e gráficos</i>	<i>iii</i>
<i>Agradecimentos</i>	<i>iv</i>
<i>Mapa de Goa</i>	<i>vii</i>
 Prefácio	 1
 1. Enquadramento Teórico	 7
1.1 Contexto de pesquisa	7
1.2 A Etnomusicologia e o estudo da “música migrante”	12
1.3 Unidade de observação e análise	16
1.4 Problemática de estudo	19
1.5 Orientação teórica	22
1.6 Metodologia	28
 2. Caracterização Preliminar da Emigração Goesa	 33
2.1 Alguns percursos migratórios	33
2.2 A emigração goesa para Portugal	38
2.2.1 Período anterior a 1961	39
2.2.2 Período entre 1961 e 1974	42
2.2.3 Período pós 1975	46
2.3 Processos de inserção no espaço de acolhimento	48
2.4 Conclusões	54
 3. Modos de Ser Goês	 57
3.1 A Goanidade: definições	57
3.1.1 Etnicidade e/ou Identidade Cultural	60
3.1.2 Níveis de goanidade	68
3.2 Conclusões	79
 4. A Casa de Goa	 81
4.1 Fundação	81
4.2 Objectivos	82
4.3 Caracterização dos associados	86

5. Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa (GDCCG)	93
5.1 Caracterização	93
5.2 Objectivos	98
5.3 Formação	103
5.3.1 Competência musical	103
5.3.2 Grupo de Danças e Cantares Goeses (1957-1965)	106
5.3.3 Contacto e conhecimento do repertório	112
5.4 Vivências e dependências	116
5.5 Concretização do projecto GDCCG	118
5.6 O GDCCG no contexto da Casa de Goa	121
5.7 Direcção do GDCCG	122
5.7.1 Director musical - Jerónimo Araújo Silva	124
5.7.2 Directora coreográfica - Maria Virgínia Brás Gomes	128
5.7.3 Directora administrativa - Maria de Lurdes Elvino de Sousa	133
5.8 Conclusões	141
6. O Reportório do GDCCG (Época 1992-1993)	144
6.1 Música vinda de Goa	144
6.2 O reportório, o espectáculo e os públicos	149
6.2.1 Aula Magna	149
6.2.2 Palácio Fronteira	154
6.3 Géneros musicais desempenhados	155
6.3.1 O <i>Decknni</i>	155
6.3.2 O <i>Dulpod</i>	164
6.3.3 O <i>Fell</i>	169
6.3.4 O <i>Fulvallim</i>	170
6.3.5 O <i>Mandó</i>	170
6.3.6 Canção de embalar e <i>Poilo Paus</i>	172
6.4 Novas formas musicais e coreográficas	175
6.5 “Arranjo musical” do reportório	187
6.6 Conclusões	193
7. Conclusões	195
7.1 Migração e inserção: Portugal espaço de acolhimento e de residência.	195
7.2 A Casa de Goa: espaço de proximidade e de distinção	197
7.3 Contexto pós-migratório: relação com o espaço de origem	199
7.4 A música goesa: elemento decisivo na reconstrução da identidade	201
7.5 As decisões individuais na representação do colectivo	204
Anexo 1 - Estatutos e regulamento da Casa de Goa	207
Anexo 2 - Modelo de ficha de inscrição dos sócios da Casa de Goa	208
Anexo 3 - Carta ao director da revista <i>Goa</i>	209
Bibliografia Citada	210
Entrevistas Citadas	218

Índice dos Quadros e Gráficos

Quadros e Gráficos

3.1 Critérios e designações utilizados pelos sócios da casa de Goa para diferenciarem a população dos associados	71
3.2 Designação dos sócios da Casa de Goa por categorias de goanidade	73
3.3 Relação entre as categorias de goanidade dos sócios da Casa de Goa	73
3.4 Níveis de goanidade no contexto dos imigrantes goeses em Lisboa	79
4.1 Naturalidade especificada dos sócios da Casa de Goa	86
4.2 Naturalidade dos sócios da Casa de Goa	87
4.3 Naturalidade e Categorias dos sócios da Casa de Goa	87
4.4 Proveniência dos sócios da Casa de Goa	88
4.4a Proveniência dos sócios da Casa de Goa nascidos em África	88
4.4b Proveniência dos sócios da Casa de Goa nascidos em Goa	88
4.5 Idades dos sócios da Casa de Goa	89
4.6 Categorias Profissionais dos sócios da Casa de Goa	89
4.6a Classificação Internacional de Profissões (CITP) dos sócios da Casa de Goa ..	90
4.6b CITP dos “goeses”	90
5.1 Constituição do GDCCG	96
5.2 Relações familiares no contexto do GDCCG	97
5.3 Processos de transmissão do reportório no GDCCG	117
6.1 Processos de transmissão do reportório no GDCCG	186

Agradecimentos

Este trabalho não teria sido possível sem a inestimável colaboração e empenhamento de todos os elementos do *Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa*, a quem quero expressar o meu profundo reconhecimento. Assumindo o meu olhar indiscreto de observadora, ofereceram-me um lugar no próprio grupo, disponibilizaram-se para responder às minhas entrevistas, convidaram-me para as suas casas e pacientemente foram respondendo a todas as dúvidas e incertezas que se foram colocando no decurso do trabalho de pesquisa. Consolidado que está esse espaço afectivo, não quero deixar de enunciar aqui os nomes de todos os elementos que aceitaram a minha companhia durante mais de um ano: Angeli Barbosa, Ângelo e Lia Soares, Arvi e Ana Barbosa, Delila Bragança, Eduardo e Laura Carmo Costa, Fátima Sousa, Francisco Sá, Indira Noronha, Mário e Lira Noronha, Nalini Elvino de Sousa, Nuno e Luis Rebelo, Pedro Carmo Costa, Raquel Soares, Raúl Carmo Costa, Rui Elvino de Sousa (pai), Rui Elvino de Sousa (filho), Sofia Milagres Silva, Tânia Sousa e Vasco Monteiro. De algum modo todos têm a responsabilidade de co-autoria deste texto.

Ao Jerónimo Araújo Silva, à Maluda Elvino de Sousa e à Maria Virginia Brás Gomes, directores do grupo, quero exprimir um agradecimento muito especial. Companheiros inseparáveis das minhas preocupações dispuseram-se a ler os meus textos e souberam ser os meus grandes críticos. Ao Jerónimo um muito obrigada por me deixar partilhar a sua música; à Maluda e à Maria Virgínia pelas madrugadas que perderam falando-me de si.

À Casa de Goa quero também prestar o meu reconhecimento, na figura do seu Presidente, Professor Doutor Narana Coissoró, pelo apoio que deu ao meu trabalho, facultando-me o acesso aos arquivos e ficheiros da associação. Ao Sr. Carlos Rego, pelas tardes que perdeu, disponibilizando-se para analisar comigo as fichas dos associados, quero também deixar uma palavra de profundo apreço.

Ao Vasco Monteiro, responsável pelo pelouro cultural da Casa de Goa, um muito obrigada pelas críticas a alguns dos meus textos e sobretudo pelo apoio afectivo que sempre me deu na minha relação com Goa e com a Casa de Goa.

No domínio científico, permanecerá sempre uma enorme dívida para com a minha orientadora, Professora Doutora Salwa El-Shawan Castelo-Branco, que pacientemente se empenhou na leitura detalhada das diferentes versões do texto, discorrendo comigo sobre algumas questões teóricas e ajudando-me a aperfeiçoar as minhas análises. Dela recebi as maiores críticas mas também os maiores ensinamentos.

À Professora Doutora Maria Beatriz Rocha Trindade, agradeço reconhecidamente o facto de me ter convidado a participar no projecto “Migrações, Minorias Étnicas, Afirmações Culturais”, do qual resultou a ideia inicial desta pesquisa. Quero acima de tudo testemunhar a sua preciosa ajuda na leitura crítica das duas últimas versões deste trabalho, e na revisão bibliográfica no domínio da sociologia das migrações.

Ao Professor Doutor Manuel Carlos de Brito, Coordenador do Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL, uma palavra de apreço sobretudo pela compreensão que sempre demonstrou relativamente à ocupação de tempo que a fase final deste trabalho me exigiu.

Alguns colegas e amigos foram-me particularmente dedicados. Aos colegas do Departamento de Ciências Musicais, que partilharam as minhas preocupações e as minhas angústias, quero exprimir o meu profundo agradecimento, em especial à Manuela Toscano, que generosamente se prestou a dar algumas das minhas aulas, e à Helena Rodrigues por ter reflectido comigo sobre algumas questões que esta tese levanta e também sobre a vida. Ao Jorge Castro Ribeiro, companheiro de jornada, também ele a terminar uma tese em etnomusicologia, quero agradecer a solidariedade, a disponibilidade e a revisão de parte deste texto. À Rosa Maria Perez, companheira de Índia, a presença amiga e o entusiasmo.

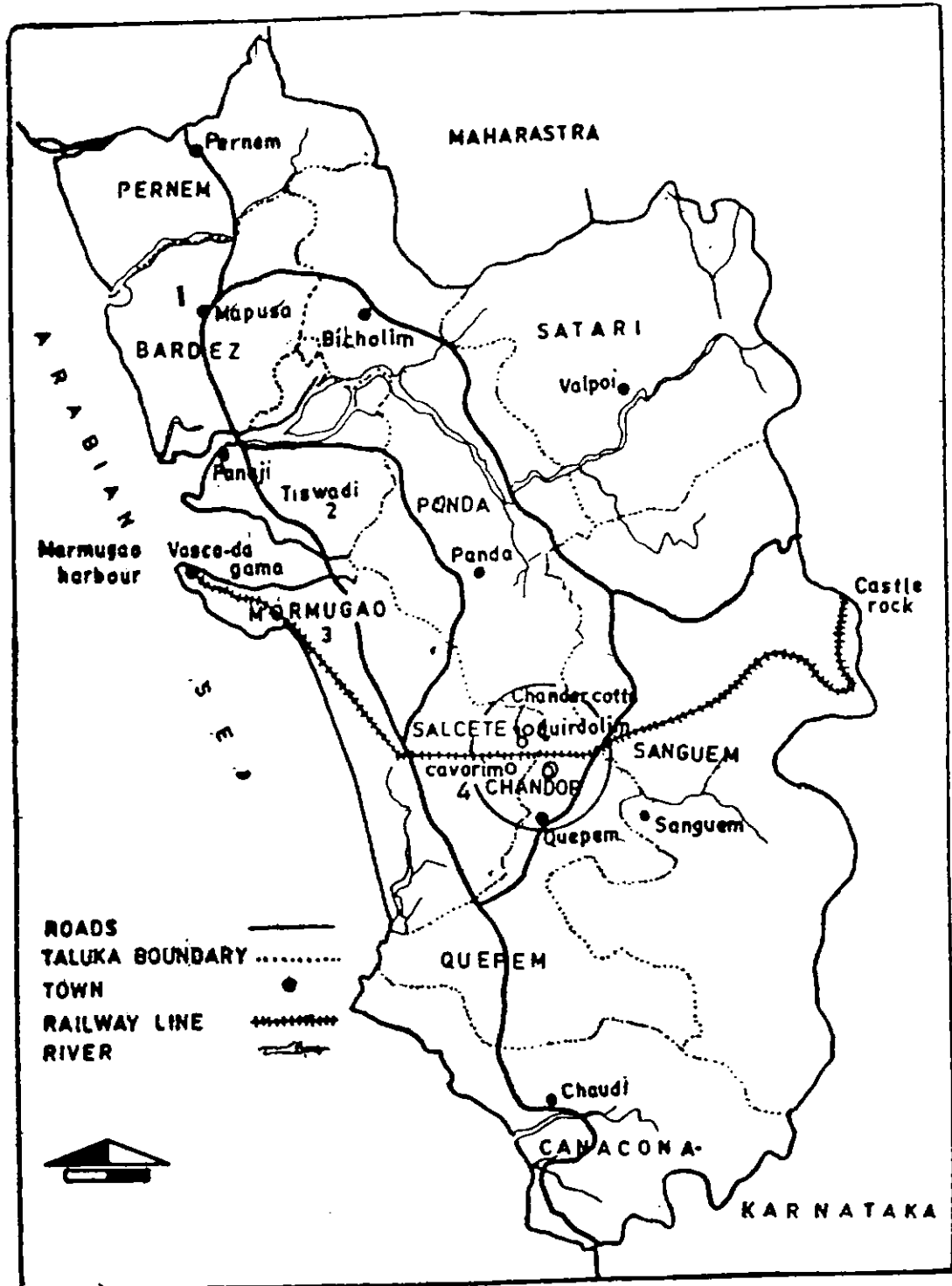
Gostaria de saber exprimir aqui o meu profundo reconhecimento pelo apoio que sempre recebi dos meus pais, a quem dedico esta tese. Pela solidariedade que sempre me demonstraram, pela sua presença nos momentos de alegria e tristeza e sobretudo pelo seu empenhamento na minha realização profissional. Na fase final deste trabalho foram os melhores colaboradores pela dedicação e carinho que me dispensaram. Para eles fica o meu apreço e admiração.

Ao meu irmão quero também deixar uma palavra de agradecimento pelo óptimo companheiro que tem sido e sobretudo pela dedicação e apoio que me deu em alguns momentos difíceis da minha vida que coincidiram com a escrita desta tese.

Aos meus amigos Carla e Orlando, agradeço a presença amiga, o entusiasmo, e o empenhamento que sempre demonstraram em tornar mais leves algumas fases deste trabalho.

Finalmente um agradecimento muito especial para o Francisco. Companheiro de preocupações e do quotidiano, acompanhou-me frequentemente no trabalho de campo, partilhou comigo as noites extenuantes de preparação dos espectáculos, reviu os meus textos e foi também um dos meus maiores críticos. Na fase final de escrita, a ele devo muitas sugestões e sobretudo a companhia permanente e carinhosa. A sua dedicação foi e é para mim, um suporte fundamental tanto neste trabalho como na vida.

Mapa de Goa



Prefácio

A pesquisa etnomusicológica no domínio da música migrante encontra em Portugal um terreno extremamente importante associado à presença de comunidades provenientes das ex-colónias portuguesas. Estes grupos, residindo sobretudo na Área Metropolitana de Lisboa e na Península de Setúbal, evidenciam percursos migratórios e processos de inserção diferenciados, relacionados com o momento histórico de migração e as relações sociais de reciprocidade criadas com o espaço de acolhimento, que se reflectem nos modos de produção musical. O grupo constituído por goeses, é um caso singular neste processo. Apesar de partilhar com outros grupos as relações de proximidade histórica com Portugal (angolanos, caboverdianos, guineenses, moçambicanos, santomenses e timorenses), os goeses, não são diferenciados dos portugueses nas estatísticas oficiais. Se este facto traduz a impossibilidade de calcular a dimensão da comunidade goesa em Portugal, é também a confirmação de uma inserção plena, por partilharem com os portugueses o mesmo direito à nacionalidade.

Foi com base nesta evidência que procurei reflectir sobre o grupo de goeses residentes na cidade de Lisboa, centralizando a minha análise no universo de associados da Casa de Goa.

Este trabalho divide-se fundamentalmente em três partes. Na primeira procurei contextualizar a problemática da migração musical no domínio da produção etnomusicológica, enunciando uma orientação teórica para a análise do caso particular dos goeses residentes em Lisboa (Cap.1 e 2). Na segunda parte procuro oferecer alguns dados para a caracterização da migração goesa, uma lacuna evidente no domínio dos estudos sobre Goa. Neste ponto caracterizo genericamente o percurso e processo migratório de goeses para Portugal, identificando as diferentes acepções que

o conceito de goês pode assumir internamente ao grupo, e o modo como esse mesmo grupo se constitui associativamente na Casa de Goa (Cap.3 e 4). A última parte da minha reflexão incide sobre o papel da música quer no contexto associativo, quer no domínio da reconstrução da identidade. Aqui, analisei a importância dada à música enquanto elemento fulcral da identidade goesa, as transferências entre Goa e Portugal decorrentes do processo migratório e a necessidade sentida pelos goeses residentes em Lisboa, de garantirem um espaço para a cultura goesa, no contexto de acolhimento, espaço esse consolidado pela transmissão aos filhos da experiência dos pais. Neste caso foi fundamental o estudo da dinâmica que gere o Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa (GDCCG), elemento decisivo na concretização deste objectivo (Cap.5 e 6).

A produção etnomusicológica sobre a Índia tem incidido fundamentalmente no estudo da chamada “música clássica indiana”, não aprofundando a análise sobre a presença de outras formas de expressão musical. Esta mesma lacuna foi evidenciada pelo Professor Doutor Daniel Neuman (etnomusicólogo especialista em música hindustânica e professor na Universidade de Washington, Seattle) quando em 1986 apresentou em Lisboa uma comunicação intitulada “*Some Problems in the Study of Goan Music*”¹. Foi na sequência deste desafio que em 1987 realizei um trabalho de campo preliminar em Goa.

¹ Esta comunicação foi apresentada na sessão IV do Colóquio Internacional de Etnomusicologia, realizado em Lisboa em Dezembro de 1986, e organizado pelo Conselho Internacional de Música Tradicional (ICTM) em colaboração com a Universidade Nova de Lisboa. Este colóquio, intitulado Portugal e o Mundo - Processos Interculturais na Música, incidiu tematicamente sobre o *O Papel de Portugal na Música do Mundo desde o Séc.XV*, e deveu-se à iniciativa da Professora Doutora Salwa Castelo-Branco, Professora Catedrática da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. As versões actualizadas das comunicações apresentadas no colóquio, serão publicadas até ao final do ano de 1995, no seguinte livro: Castelo Branco, Salwa El-Shawan (Coord. editorial), *Portugal e o Mundo: O Encontro de Culturas na Música*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Na preparação da minha viagem estabeleci um primeiro contacto com alguns goeses residentes em Lisboa, que mediaram a minha inserção em Goa, junto dos seus familiares. No regresso, após três meses de trabalho de campo, retomei esses contactos e estabeleci novas relações de amizade com goeses residentes em Portugal, cujos familiares tinha conhecido em Goa. A documentação vídeo que entretanto tinha recolhido, era, para muitos goeses residentes em Lisboa, a imagem mais recente de Goa e dos seus familiares e amigos. Este percurso favoreceu inevitavelmente a proximidade afectiva, e gradualmente comecei a rever em mim o sentimento penoso da distância com Goa que partilhava com alguns goeses residentes em Lisboa.

Em 1992 quando volto a Goa por mais três meses de trabalho de campo, apercebi-me das mudanças que entretanto tinham decorrido, num “curto” espaço de cinco anos. Entendi nesta altura o desencanto que alguns goeses residentes em Lisboa faziam transparecer quando se referiam ao presente e recordavam o passado. Percebi também o interesse que essa mesma mudança trazia para um trabalho etnomusicológico em Goa.

Em retrospectiva, apercebo-me que todo o meu percurso de relação com Goa foi condicionado pelos goeses que eu conheci em Lisboa. Por intermédio do meu amigo e colega de curso Joaquim Carmelo Rosa, conheci, em 1987, o Engº Manuel António Quadros e Costa, na altura empenhado na formação da Casa de Goa. Foi através dele que eu acompanhei o processo final de formalização da associação e que estabeleci contactos com outros goeses que vieram a constituir a primeira direcção da Casa de Goa. Logo, os goeses que eu conheci em Lisboa eram exactamente os que mantinham em relação a Goa uma grande proximidade afectiva e que gradualmente me foram transmitindo a sua própria imagem de Goa, profundamente vinculada ao passado. Os seus testemunhos veiculavam a Goa cristã, brahmanica, a Goa das

grandes casas de família reunidas ao *balcão* (espaço de reunião familiar, à entrada da casa), cantando *mandó* (género vocal cantado em konkani), a Goa do arroz de caril ... o mito da Goa “índo-portuguesa”.

Assim, as diferentes etapas que consolidaram a minha relação com Goa e com os goeses foram sempre condicionadas por este primeiro contacto. A maioria dos goeses que conheço em Lisboa estão de algum modo ligados à Casa de Goa (primeira associação de goeses fundada em Lisboa em 1987) e revêm-se nos seus objectivos. Fazem parte da elite social goesa e procuram através da Casa de Goa reconstruir uma identidade, que se esgota no universo do grupo social a que pertencem (cristãos maioritariamente brahmanes), e que em Goa é o mais vulnerável à mudança.

Esta postura encontrei-a profundamente marcada na acção do Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa (GDCCG). Estabeleci o primeiro contacto com este grupo, na qualidade de investigadora, quando em 1992 a Professora Doutora Maria Beatriz Rocha Trindade me convidou para colaborar no projecto designado por “Migrações, Minorias Étnicas, Afirmções Culturais”, desenvolvido pelo Centro de Estudos de Antropologia Cultural e Social, associado ao Museu Nacional de Etnologia. A maioria dos elementos do grupo já me conhecia não só pela colaboração que vinha mantendo com a Casa de Goa mas também porque, juntamente com Rui Simões (Antropólogo e professor na Universidade da Ásia Oriental - Macau), tinha organizado a primeira visita a Portugal do grupo de música goesa GAVANA, em 1988. A segunda passagem deste grupo por Portugal, em 1990, viria a ser decisiva para a formação do GDCCG.

O início do meu trabalho de campo com o GDCCG, em Janeiro de 1992, marcou uma nova etapa no meu relacionamento com os goeses em Lisboa e também em Goa. Sabendo dos meus objectivos de pesquisa, os elementos do grupo foram

colaboradores exemplares, assumindo o meu olhar de observadora, a minha presença em todos os ensaios, convidando-me para os espectáculos, para reuniões na Casa de Goa, e até para as festas entre goeses e reuniões familiares. Convidaram-me, para as suas casas e prontificaram-se a prescindir dos seus tempos livres sempre que eu lhes pedia para conversar comigo ou para fazer entrevistas.

A consolidação desta relação de proximidade exprimiu-se através do convite que o grupo me dirigiu para tocar *gumatt* (tambor de barro) num *mandó* onde o *gumattista* deveria dançar, o que me permitiu uma visão diferente do trabalho de bastidores. Prontificou-se também em participar gratuitamente num espectáculo organizado por mim no Palácio Fronteira animando uma das noites do colóquio “Portugal e a Índia - Referências e Vivências Culturais”. Por outro lado, muitas vezes solicitava a minha ajuda e opinião, na organização dos espectáculos e ainda na procura de novos materiais para o repertório do grupo, pois conheciam o trabalho que eu tinha desenvolvido em Goa nesse domínio. Nos encontros frequentes, o grupo foi encontrando em mim a fonte mais actual sobre o contexto musical de Goa, o que não deixou de levantar algumas questões relativamente ao meu papel de investigadora.

Aos poucos apercebi-me também de que os directores e os elementos do grupo eram interlocutores na análise científica dos meus dados. As entrevistas gravadas não constituíam qualquer óbice ao discurso fluente, e progressivamente fui colocando as questões que mais complexidade imprimiam ao meu trabalho e discutindo com eles as soluções prováveis. Conceitos como *etnicidade*, *tradição*, *música goesa*, *repertório*, *goanidade*, *indianidade*, entre muitos outros, foram largamente discutidos em conversas, mediadas ou não pelo gravador. Como investigadora, a minha posição neste contexto não era simples: o universo da minha observação era protagonizado por

peessoas perfeitamente empenhadas em arguir a minha análise, colocando-se eles próprios no papel do investigador.

Na sequência deste “diálogo”, pedi aos directores do grupo (por serem eles os elementos sobre os quais incidia a parcela mais significativa da minha análise), que lessem alguns dos capítulos deste trabalho. Sendo para mim uma experiência nova, foi sem dúvida extremamente produtiva e interessante. Foi também uma forma de auto-avaliação. Para mim, era importante que os directores do grupo se revissem nas minhas análises ou reagissem se não se identificassem com elas. Era também importante corresponder às suas expectativas. Foi um teste difícil mas francamente compensador.

O resultado final deste percurso de aproximação revê-se provavelmente na consolidação das relações de confiança entre mim e o grupo. Passado que está um ano e meio após o fim do trabalho de terreno, o grupo continua a convocar-me para tocar *gumatt* no *mandó* dançado. Em Outubro de 1994, o grupo fez um espectáculo no Teatro Municipal de S.Luiz, para o qual me foi pedido que desempenhasse o papel de apresentadora dos diferentes números, contextualizando-os no quadro da música goesa e na sua relação com os goeses em Lisboa. Para este mesmo espectáculo foi-me pedido que contribuísse na organização dos ensaios gerais e é da minha responsabilidade a decisão do grupo ter realizado mais um ensaio. Penso poder inferir daqui que o GDCCG deposita em mim uma confiança insuspeita, reforçada à conta de relações de amizade, mas que me confere também um lugar no interior do próprio grupo. Assumindo esta postura assumo também os riscos que ela poderá trazer para uma análise científica, quando marcada pela proximidade afectiva da investigadora com os actores da sua observação.

Com este trabalho espero poder contribuir para o estudo etnomusicológico da música das comunidades migrantes em Portugal, e ajudar a compreender os processos de reconstrução da identidade, vinculados aos goeses residentes em Lisboa, em que a música assume indiscutivelmente um papel decisivo.

1. Enquadramento Teórico

1.1 Contexto de Pesquisa

A cidade de Lisboa, enquanto reflexo de uma realidade mais vasta espalhada pelos concelhos da área metropolitana de Lisboa¹, revê-se hoje num cenário culturalmente retalhado por ter constituído, sobretudo desde o fim da guerra colonial (1975), um dos espaços preferenciais de acolhimento para os migrantes e refugiados provenientes das ex-colónias portuguesas em África². Já anteriormente a 1975 era possível observar em Lisboa a interacção de uma grande diversidade de expressões culturais, devido especialmente a três ordens de factores. Em primeiro lugar, o estatuto de Lisboa enquanto capital política e administrativa portuguesa favorece a fixação das populações migrantes. Em segundo lugar, a situação geo-estratégica da cidade, condicionada pela existência de um porto marítimo-comercial e de um aeroporto internacional, promove o intercâmbio cultural e faz de Lisboa o primeiro ponto de contacto com as pessoas que, de forma provisória ou definitiva, entram no país. Finalmente, o período de expansão portuguesa que culminou com a construção do chamado *Império Colonial Português*, facilitou o contacto com outras realidades e transformou Lisboa numa cidade cosmopolita, característica que se manteve até hoje.

De entre essa diversidade existem realidades sociais que se diluem no conjunto da população de Lisboa, ela própria destino preferencial dos fluxos migratórios

¹As áreas metropolitanas de Lisboa e Porto são criadas pela Lei nº44/91 de 2 de Agosto e são “...pessoas colectivas de direito público de âmbito territorial e visam a prossecução de interesses próprios das populações da área dos municípios integrantes.” (Cap.1, Artº1, Nº2) De acordo com o Nº1 do Artº2º do Capítulo 1 da mesma lei, a área metropolitana de Lisboa inclui 18 concelhos e “...tem sede em Lisboa e compreende os concelhos de Alcochete, Almada, Amadora, Azambuja, Barreiro Cascais, Lisboa, Loures, Mafra, Moita, Montijo, Oeiras, Palmela, Sesimbra, Setúbal, Seixal, Sintra e Vila Franca de Xira.” (DR, I Série-A, Nº176, 2-8-1991)

² Note-se que enquanto os portugueses residentes nas ex-colónias portuguesas em África manifestaram um retorno tendencial ao espaço de origem, onde contariam com o apoio da família, os indivíduos de etnias africanas (Cabo-Verdianos, Angolanos, Moçambicanos, Guineenses e S.Tomenses), fixaram-se sobretudo na área metropolitana de Lisboa onde encontraram uma maior oferta de trabalho e apoio social (Esteves 1991:17). O fenómeno dos “retornados”, registado especialmente entre 1974-1976, e que em muito contribuiu para o crescimento da população portuguesa, fez-se sobretudo sentir nos distritos de Bragança (+18% da população), Faro (+18%), Vila Real (+15%) e Lisboa (+14%), o que contrasta com o crescimento global da população no país que não ultrapassa os 10%. (Pimentel e Brito 1994:103) De acordo com as mesmas autoras “...os distritos do norte (...) no momento do retorno ao Continente receberam preferencialmente as populações que daí tinham partido e onde contavam com o apoio familiar e social para a sua reinserção.” (Id.Ibid)

internos - portugueses que migram para a capital - (Almeida e Costa e Machado 1994:309), seja pelo facto de corresponderem a um número relativamente reduzido e disperso de pessoas, seja porque elas se encontram totalmente inseridas na sociedade de acolhimento, seja ainda porque a sua origem se perde intergeracionalmente³. Contudo, é possível isolar o que vulgarmente se designa por comunidades⁴ e que devido às suas características particulares se distinguem no conjunto da população. Aqui podemos encontrar diferentes critérios de demarcação, gerados no interior dos grupos, e se em alguns casos se enunciam diferenças referentes à origem geográfica ou linguística, noutros podemos encontrar critérios de ordem religiosa⁵.

No conjunto dessas comunidades são sintomáticos os casos dos imigrantes provenientes das ex-colónias portuguesas em África, designadamente Cabo-Verde, Angola, Moçambique, Guiné e S.Tomé e Príncipe, e ainda os Timorenses. Finalmente temos um grupo constituído por indivíduos de proveniência goesa (tenham ou não nascido em Goa) e que sendo também resultado de um processo migratório não se auto-identificam como comunidade apesar de estabelecerem com o seu espaço de origem pessoal ou familiar uma relação de pertença e de partilha no grupo. O trabalho preliminar de observação que decorreu entre Janeiro e Junho de 1992 permitiu-me identificar elementos de alguma singularidade no seio dos goeses residentes na Área Metropolitana de Lisboa (cfr.Cap.1). A facilidade de inserção social e profissional, a

³ Na verdade, o número de pessoas não é decisivo para que elas se identifiquem e se comportem como "grupo", observando por isso um estreito relacionamento social e reconhecendo representatividade e responsabilidade aos seus agentes individuais (Rex 1988:20). O que na realidade se torna determinante na diluição do conceito de grupo, no contexto migratório, é a maior ou menor facilidade com que as pessoas se inserem na sociedade de acolhimento. Contudo verifica-se que na maioria dos casos de migração permanente, os grupos de imigrantes vêm os seus descendentes totalmente inseridos na sociedade de acolhimento em três ou quatro gerações (Rex 1988:119).

⁴ A noção de "comunidade" tem sido objecto de análise e reflexão dos cientistas sociais, em especial nos domínios da sociologia e antropologia. Max Weber propõe que *"um relacionamento social chamar-se-à 'comunal' se, e na medida em que, a orientação da acção social ... for baseada no sentimento subjectivo das partes envolvidas, quer elas formem um todo por tradição quer por influência externa."* (Weber 1968:40) Isto é, se as relações comunitárias forem fechadas e tiverem as características de grupo então estamos perante uma comunidade (Rex 1988:23). Gurvitch é bem mais específico a este propósito e remete para o conceito de 'comunidade' o nível máximo de fusão entre os objectivos e estratégias dos individuais de modo a refoçar e consolidar a consciência do Nós. Na sua reflexão sobre as expressões organizadas de socialização, Gurvitch refere-se à Comunidade como *"...a expressão mais equilibrada do Nós, sendo também, por essa razão, a realidade mais duradoura e a mais frequente no interior dos grupos e das sociedades globais."* (Gurvitch 1968:194)

⁵ É o caso das comunidades Hindú, Muçulmana, Ismaelita, Judaica, entre outras.

frequência no estabelecimento de alianças de casamento com portugueses, e a dispersão na escolha dos espaços habitacionais, é em tudo diferente dos processos observados na grande maioria dos indivíduos pertencentes a outros grupos migrantes residentes na mesma área geográfica⁶.

Por outro lado, ao tomar contacto com indivíduos provenientes de grupos ou comunidades de goeses residentes noutros países⁷, verifiquei nesses casos uma grande necessidade de afirmação cultural por parte dos migrantes, quer através da auto-identificação como comunidade, quer através da procura de espaços comuns de residência (bairros), quer ainda por meio de promoção de espectáculos de divulgação da cultura goesa. A comunidade goesa residente em Toronto é, neste caso, o exemplo paradigmático. Aqui, os goeses auto-identificam-se como *comunidade* e *grupo* e a exteriorização dessa identificação tem-se pautado pela organização de festivais de música e gastronomia e pela promoção de Convenções Mundiais de Goses sob orientação do "International Goan Organization"⁸.

Em Portugal, e em especial na Área Metropolitana de Lisboa, o processo de imigração dos goeses conheceu três grandes momentos: um período anterior a 1961, data da anexação de Goa pela União Indiana, e que se caracteriza pela deslocação gradual para Portugal de goeses provenientes de Goa para efeitos de prosseguimento

⁶Refiro-me apenas às comunidades provenientes das ex-colónias portuguesas e cujo processo migratório ocorreu fundamentalmente após a perda do domínio político português. Excluo contudo o caso da comunidade brasileira (a 2ª maior comunidade de imigrantes em Portugal com cerca de 9.962 indivíduos segundo os census de 1981) que, também pela distância temporal em relação à independência do Brasil, parece observar comportamentos diferentes das outras comunidades. (Esteves 1991)

⁷À excepção do caso de Bombaim, onde estabeleci um contacto pessoal com os goeses aí residentes, em Londres, Toronto, Sidney ou Dubai, onde as comunidades migrantes de goeses são mais significativas, o meu conhecimento sobre a sua realidade resulta fundamentalmente de conversas estabelecidas com familiares dos migrantes e também com os próprios migrantes quando se deslocaram em férias a Goa ou a Lisboa.

⁸ A International Goan Organization (IGO) é uma associação internacional de goeses fundada em Toronto em 1987 e cujo objectivo fundamental é estabelecer e promover o contacto entre os goeses que se encontram emigrados nos diversos países e regiões do mundo, através da organização de conferências mundiais de goeses, bi-anuais, com lugar nos países onde a presença goesa é mais representativa. A IGO tem também pautado a sua acção pela promoção de espectáculos de música em konkani e pela organização de festivais de gastronomia com o intuito de divulgar algumas facetas da cultura goesa nos países onde residem as comunidades migrantes. A primeira convenção mundial de goeses da IGO teve lugar em Toronto em 1988.

de estudos ou de progressão na carreira profissional. Um segundo momento ocorre imediatamente a seguir a Dezembro de 1961 e resulta da opção que alguns goeses fizeram pela nacionalidade portuguesa tendo por isso que abandonar a Índia e estabelecer residência em Portugal. Finalmente um terceiro momento, consequência directa do fim da guerra colonial, e que culmina com a vinda de goeses imigrados nas ex-colónias portuguesas em África (sobretudo em Moçambique). Neste último caso, muitos dos goeses têm apenas uma relação de ascendência familiar com Goa, tendo nascido já em África e estando culturalmente distantes da realidade goesa.

No interior deste universo de goeses imigrantes fiz incidir a minha observação e análise sobre a primeira associação de goeses fundada em Portugal, designada por Casa de Goa, e em especial sobre o Grupo de Danças e Cantares a ela vinculado. A Casa de Goa, fundada em 1987 em Lisboa, tem o estatuto de associação cultural sem fins lucrativos, cujos objectivos se prendem fundamentalmente com a *promoção, defesa e divulgação* da cultura goesa, principalmente numa perspectiva endógena e inter-geracional (Cf. Anexo 1 - Estatutos da Casa de Goa). É constituída por 585 sócios nominais o que perfaz um total de cerca de 2000 associados se contarmos com o agregado familiar de cada sócio (Cf. Cap.4). A análise dos dados sobre este grupo associativo⁹ permite constatar que se trata de uma elite social, económica e profissional, pelo menos no que se refere aos padrões de hierarquização socio-profissional da sociedade portuguesa.

Dada a inexistência de dados estatísticos sobre o número de goeses residentes em Portugal, torna-se difícil, se não impossível, contextualizar este grupo no universo de imigrantes goeses quer em Lisboa quer no país. Recentemente foi defendida uma

⁹ De acordo com Max Weber, "...um relacionamento social chamar-se-à "associativo" se, e na medida em que, a orientação da acção nele contida se apoie num ajustamento de interesses racionalmente motivado ou num acordo com motivação semelhante, quer a base do julgamento racional sejam valores absolutos quer sejam razões de conveniência." (Weber 1968:48). Isto é, não devemos pensar que o comportamento e os objectivos racionalmente enunciados por um grupo associado de pessoas representa os anseios do total da comunidade, mas, no contexto da problemática das migrações, não deixa de ser um elemento importante na identificação e caracterização de pelo menos um dos elos dessa comunidade ou grupo sobretudo quando ela não gera relações de conflito. Este caso confirma a hipótese de John Rex quando refere que um grupo de indivíduos "...vagamamente designado por 'grupo étnico'..." tem a possibilidade de gerar em si pequenos grupos ou comunidades (Rex 1988:23), neste caso com comportamentos associativos.

dissertação de Mestrado na Universidade Aberta, proposta por Maria Inês Magalhães, intitulada “Os Goeses em Lisboa” onde a autora se debate também com a inexistência de quaisquer dados estatísticos credíveis que permitam caracterizar os goeses residentes em Portugal¹⁰.

É um facto que os goeses não apresentam os mesmos problemas de inserção testemunhados pela grande maioria dos outros grupos migrantes provenientes das ex-colónias portuguesas. Talvez por isso os modelos sobre os quais assenta a fundação e organização da Casa de Goa se aproximem mais do fenómeno das “casas regionais”¹¹ sediadas em Lisboa, do que as associações fundadas no seio dos outros grupos de imigrantes residentes na Área Metropolitana de Lisboa¹². O processo que preside à

¹⁰ Com o intuito de obter dados relativos a esta questão fiz recurso das listas estatísticas do Instituto Nacional de Estatística e ainda dos dados existentes nos Serviços Nacionais de Registos Centrais. No primeiro caso constatei não existir qualquer referência à naturalidade goesa na categorização dos imigrantes em Portugal. Existe uma categoria genérica designada por Ásia e, em poucos casos, a referência à Índia. No caso dos elementos disponíveis nos Registos Centrais também não existe uma referência especial para os indivíduos nascidos em Goa que se encontram inseridos na categoria de indianos. Qualquer um destes organismos reúne dados que permitem de facto contabilizar o número de goeses existentes em Portugal. Contudo essa tarefa exigiria um trabalho contabilístico de equipa, excessivamente moroso, visto que os dados não estão informatizados e necessitam de ser visualizados caso a caso.

¹¹ Em Lisboa existem 60 casas regionais, sendo a mais antiga, Casa de Trás-os Montes e Alto Douro, fundada em 1905. A casa regional mais recente é a de Vila Velha de Rodão, fundada em 1989, mas grande parte das casas regionais foi criada anteriormente a 1974, na sua maioria durante a década de 50. De entre as actividades desenvolvidas por estas casas, destaca-se em primeiro lugar a realização de espectáculos musicais com a actuação de grupos de música e dança tradicionais, vinculados às associações e que em alguns casos apresentam mesmo uma actividade regular de ensaios e espectáculos. Relativamente a outras actividades assinalam-se em muitos casos a edição de revistas ou boletins, a organização de colóquios e debates sobre temáticas alusivas ao espaço de origem, a prática desportiva, a promoção da gastronomia e a realização de festas tradicionais. (Estes dados resultam de um inquérito elaborado pela equipa de trabalho da revista *Lisboa: Terras e Gentes*, editada sob a coordenação de Nuno Bernardo por ocasião das Festas da Cidade de Lisboa em 1991)

¹² Como são exemplo a “Associação Cultural Moinho da Juventude”, a Associação de Caboverdianos existente desde, a “Associação Caboverdiana”, a “Associação Recreativa e Cultural da Pedreira dos Húngaros” ou a “Associação Cultural do Bairro Estrela de África”, entre outras. Estas associações têm sobretudo um pendor de apoio social à comunidade migrante ou à população do bairro onde estão sediadas, designadamente no domínio da assistência médica, escolar, inserção profissional, alojamento e, em alguns casos, oferecem também apoio jurídico. Contudo, estas associações incentivam e são receptoras de iniciativas no domínio cultural e recreativo. Assim promovem espectáculos de música e dança tradicionais onde participam grupos habitualmente vinculados à associação, apoiam a formação de grupos desportivos, comemoram festas tradicionais do país ou espaço de origem, organizam festivais de gastronomia, entre outras actividades de animação. Na imagem que oferecem de si próprios à sociedade que os acolhe, estas associações diferem pouco das Casas Regionais. A diferença fundamental reside nos estímulos que originam a criação das associações: no caso das associações de bairro trata-se de apoiar socialmente um grupo com grandes dificuldades de inserção, enquanto as Casas Regionais pretendem sobretudo promover a ligação com o espaço de origem na sua versão mais afectiva. É neste sentido, confirmado pela escolha do atributo nominal, que a Casa de Goa se assemelha mais ao fenómeno das Casas Regionais em Lisboa

formação das “casas regionais”, que M^a Beatriz Rocha-Trindade designa por “associativismo regionalista” (Rocha Trindade 1986:324), reverte, segundo a autora, “... *em favor da coesão de um grupo em risco de perder a sua identidade* ...” (Ibid.328) reforçando a existência das instituições à conta de instrumentos como grupos desportivos, grupos de música ou outros formatos que envolvam a participação dos seus associados. A Casa de Goa reproduz este modelo. Aqui a música ocupa um papel fundamental como elemento simbólico de representação da identidade cultural goesa, como veículo de transmissão da “tradição” (cf. Cap.1) às gerações mais novas, sendo o Grupo de Danças e Cantares o elemento daquela associação que tem aglutinado uma maior adesão, quer do público goês, quer do público em geral.

1.2 A Etnomusicologia e o Estudo da “Música Migrante”

Uma análise sobre o papel da música e dos processos culturais que ela envolve no contexto dos imigrantes goeses na Área Metropolitana de Lisboa, insere-se no quadro de uma das problemáticas mais actuais da etnomusicologia, e que se tem desenvolvido sobretudo com o estudo das chamadas “tradições musicais urbanas”, zonas privilegiadas para o acolhimento da música migrante. O conceito de “música migrante” refere-se, neste trabalho, aos produtos e processos musicais que resultam do percurso ou dos percursos migratórios dos seus protagonistas¹³.

Os domínios urbanos, no que respeita à música, estiveram até aos anos 60 vedados ao estudo etnomusicológico, um pouco à imagem do percurso da antropologia, por estarem conotados com noções de modernidade e estas serem entendidas, pelos estudiosos, como opostas aos conceitos de “autêntico”, “antigo”,

distinguindo-se assim das associações vinculadas a grupos de migrantes provenientes de outras ex-colónias portuguesas.

¹³ Adelaida Reyes-Schramm e Jehoash Hirshberg, propõem ambos a utilização do conceito de “música transplantada”. Trata-se de facto de um conceito específico que pressupõe um corte radical com o espaço cultural de origem provocado por um processo de “migração forçada” (Reyes-Schramm 1990:3; Hirshberg 1993:3). Muitos dos problemas levantados por estes dois etnomusicólogos sobre o contexto em que trabalharam são comuns ao caso dos goeses. Todavia o modo como definem o conceito de “música transplantada” não se ajusta totalmente à minha problemática de estudo. Deste modo, proponho a utilização do conceito de “migração” associado à música dado que ela se encontra vinculada ao processo genérico de deslocação das pessoas que a desempenham (migrantes).

“transmissão oral”, “não ocidental”, aos quais a etnomusicologia recorria para se auto-definir (Kunst 1950:7 e 1959:1), (Nettl 1965: 26 e 1975:69), (Merriam 1977:199-204). De acordo com esta orientação, os primeiros trabalhos desenvolvidos no contexto urbano incidiam especialmente sobre o estudo de pequenos enclaves constituídos por imigrantes, onde supostamente a música mantinha as suas características de “ruralidade” (Nettl 1957). Nestes casos, a referência ao contexto envolvente (urbano) não era considerada decisiva e nem mesmo enunciada (Nettl 1978a:5). A barreira provocada pelo conceito de enclave no contexto urbano esbate-se lentamente durante os anos 60 dando lugar à problemática da urbanização. Neste quadro, o que se modifica é o facto de o contexto urbano passar a funcionar como elemento operativo, sobretudo na influência que exerce sobre as tradições musicais não urbanas, seja no seu processo de urbanização seja ainda, e principalmente, no processo de retenção. Nos Estados Unidos são privilegiadas as temáticas ligadas à música africana-americana, no contexto das cidades, produzindo-se trabalhos sobre música e músicos de Jazz e Blues, como é o caso do trabalho de Charles Keil sobre os Blues no contexto urbano (Keil 1966). Do mesmo modo surgem pesquisas sobre a música no seio de grupos recentemente urbanizados, em especial nos Estados Unidos, como são exemplo os trabalhos de Bruno Nettl sobre a música urbana em Detroit (Nettl 1957), ou sobre a modernização e ocidentalização da música clássica persa em Teerão (Nettl 1978), o estudo de Stephen Erdely sobre as canções populares dos húngaros americanos em Cleveland (Erdely 1964), entre outros.

No início dos anos 70 o conceito de “música urbana” passa a estar associado ao conceito de *popular music* (música ligeira), entendido como um produto musical comum a todas as cidades modernas (Nettl 1978:12). A produção etnomusicológica reflecte agora, por um lado a assumpção do conceito de *popular music*, presente nos trabalhos de Pekka Gronow sobre a música ligeira na Finlândia (Gronow 1973), David Stigber sobre a vida musical em Veracruz (Stigberg 1978), e Naomi Ware sobre *popular music* e a identidade africana na Serra Leoa. Por outro lado, a preocupação de analisar os processos de interacção musical entre diferentes grupos ou comunidades

em contextos urbanos ou multiculturais. É o caso da dissertação de doutoramento de Adelaida Reyes-Schramm sobre o papel da música na interação entre os americanos negros e hispânicos em Nova York (Reyes-Schramm 1975). Importa ainda referir os trabalhos de Stephen Blum sobre a modificação do papel dos músicos em duas cidades do Irão (Blum 1978), e de Daniel Neuman sobre a consolidação das chamadas “casas de música” em Nova Delhi, como reflexo urbano de substituição do sistema de *Gharana* (Neuman 1978)¹⁴.

Durante os anos 80, os estudos de etnomusicologia urbana reavaliaram o seu enfoque de pesquisa acompanhando o desenvolvimento teórico da etnomusicologia e da antropologia. O enclave, enquanto unidade fechada de estudo, perdeu validade e o contexto urbano passou a ser entendido como um espaço culturalmente heterogêneo, resultado da confluência de diferentes expressões culturais que a realidade migrante produz. A cidade, na sua globalidade, tornou-se numa unidade de trabalho (um aglomerado de diversidades musicais e culturais) que importa caracterizar, quer no seu aspecto formal, quer em relação aos processos musicais que nela decorrem ¹⁵(Reyes-Schramm 1979).

É neste enquadramento que o fenómeno migratório se revela de crucial importância para a etnomusicologia. Fazendo uso dos instrumentos de trabalho da antropologia e da sociologia, a etnomusicologia apresenta as suas propostas de abordagem, problematizando alguns processos e conceitos quando aplicados à música. São disso exemplo os conceitos de *etnicidade* e seus derivados, como *identidade étnica* e *personalidade étnica* (Reyes-Schramm 1979), *música transplantada* (Reyes-Schramm 1990 e Hirshbergh e Seares 1993), *transculturação musical* (Kartomi 1981),

¹⁴ Alguns destes trabalhos encontram-se incluídos no volume *Eight Urban Musical Cultures* publicado por Bruno Nettl em 1978.

¹⁵ É cada vez mais visível o esbatimento das fronteiras entre o espaço rural e urbano, em especial nos chamados países desenvolvidos, relativamente ao perfil cultural que caracterizava cada um dos contextos. A música, é talvez um dos primeiros sintomas desse esbatimento, quer pela sua natureza dinâmica, quer porque a sua difusão tem como suporte um mecanismo hoje acessível a quase todos os níveis da população e que de algum modo permite a simultaneidade de ocorrências: os *mass media*. Neste sentido, a utilização da designação *urbano*, enquanto categoria de estudo, em especial no que respeita à música, deverá ser, cada vez mais, remetida para o contexto geográfico de ocorrência, evitando a sua utilização como conceito genérico, que remete para um espaço sociologicamente delimitado a exclusividade de pertença.

reurbanização (Bohlman 1984), *deslocamento* e *compartimentarização* associados ao processo migratório (Hirshberh e Seares 1993). A pesquisa sobre “música migrante” passa a estudar não apenas os comportamentos e processos musicais no contexto de acolhimento, mas também os processos inerentes ao percurso migratório: pré-migração e durante a migração (Reyes-Schramm 1990). Todavia, grande parte dos trabalhos mais recentes desenvolvidos a este nível, incidem sobre o estudo da migração forçada pela condição de refugiado, temática em que Adelaida Reyes Schramm foi pioneira num estudo sobre a comunidade de refugiados vietnamitas em New Jersey (Reyes-Schramm 1986,1989,1990). De acordo com esta linha de investigação registam-se estudos sobre a relação conflitual entre o grupo migrante, determinado a perpetuar a comunidade, e a sociedade de acolhimento, no caso dos trabalhos de Jehoash Hirshberg sobre os Judeus Karaites em Chicago (Hirshberg 1989,1990), ou ainda o trabalho de Philip Bohlman sobre a reurbanização da vida musical em Israel protagonizada pelos imigrantes judeus da Europa Central (Bohlman 1984).

De entre a colecção de estudos recentes sobre a problemática da música migrante destaco o trabalho de Jehoash Hirshberg, em colaboração com Margaret Seares, sobre o processo de migração e inserção de um músico profissional vietnamita na Austrália, onde os autores abordam um exemplo de “migração de carreira”, entendido como um caso de migração não forçada (Hirshberg e Seares 1993). De algum modo, é sobretudo esta última a problemática que se levanta no trabalho que desenvolvi com os imigrantes goeses na Área Metropolitana de Lisboa e que incidiu sobre um universo de observação e análise constituído pelos associados da Casa de Goa, em especial sobre os elementos que compõem o Grupo de Danças e Cantares e os processos musicais que a sua actividade envolve. Trata-se de uma situação de

migração voluntária¹⁶, na maioria dos casos ligada a uma carreira profissional de nível universitário, o que em muito contribuiu para a construção de uma elite de imigrantes goeses perfeitamente inseridos na sociedade portuguesa.

1.3 Unidade de Observação e Análise

A necessidade de delimitar uma "unidade de observação e análise" constituiu um dos problemas mais complexos, no processo de investigação, por me encontrar perante um grupo localizado no espaço urbano (Lisboa), mas geograficamente disperso. Por outro lado trata-se também de um grupo bastante heterogéneo constituído por indivíduos nascidos em Goa, indivíduos nascidos em Portugal e ainda outros nascidos nas ex-colónias portuguesas em África, a sua maioria em Moçambique, uns de ascendência portuguesa, outros de ascendência goesa que se cruzam, se excluem ou se promovem em diferentes níveis de goanidade (Cfr. Cap. 1 e 2). Esta situação prende-se directamente com a problemática da definição e localização do "outro", enquanto unidade operável e objectivamente identificável, mas que cada

¹⁶ A designação de "migração voluntária" aplica-se a todos os casos que não se insiram na designação de "migração forçada". Jackson, ao sistematizar vários conceitos que se prendem com a problemática das migrações, define migração voluntária como "...uma deslocação em que a hipótese de mudança seja colocada ao indivíduo como decisão livre e de sua inteira responsabilidade. (...) não pode caracterizar-se por nenhum constrangimento formal."; por oposição, o conceito de migração forçada caracteriza-se por "...deslocações resultantes da necessidade de salvaguarda da vida e da liberdade do indivíduo. (...) trata-se de pessoas que correm perigo de vida se permanecerem no seu local de residência, tanto na sua opinião como na de terceiros." (Jakson 1991:10) A literatura sociológica no domínio das migrações tem produzido categorias e classificações que apenas se restringem à avaliação dos factores formais e de mercado relacionados com o indivíduo enquanto migrante. O domínio emocional, que se prende por um lado com a ruptura com o espaço de origem, e por outro com os constrangimentos da adaptação ao contexto de acolhimento, são invariavelmente esquecidos pelo discurso da sociologia. É neste sentido que a designação de migração forçada tem sido apenas aplicada à categoria dos refugiados, onde, implicitamente, se reflectem valores de ordem afectiva, sobretudo no domínio humanitário. Adelaide Reyes-Schramm propõe dois níveis de abordagem para o tratamento das questões resultantes dos processos de migração: o nível afectivo e o nível da definição acrescentando que "...numa escala de valores para avaliar os processos de adaptação dos migrantes em função do sentimento, os refugiados estariam necessariamente no topo da escala." (Reyes-Schramm 1990). De facto, a utilização das designações de migração forçada e migração voluntária leva-nos a pensar que apenas num dos casos (migração forçada) o indivíduo foi forçado a migrar. Isto é, o facto de um indivíduo migrar numa situação em que não corre perigo de vida (migração voluntária), não quer dizer que o faça sem se sentir forçado a isso, por não ter no seu espaço ou país de origem as condições que lhe permitam cumprir os objectivos de vida que ambiciona, e que o levam a migrar. Os custos afectivos que a decisão de migrar comporta serão provavelmente inferiores aos que se verificam no caso da migração forçada, mas não deixam de estar presentes em todos os momentos do processo migratório (antes, durante e depois). Existirá então uma migração totalmente voluntária? Será que na maioria dos casos de migração não existem elementos que a tornam, em maior ou menor grau, numa atitude forçada?

vez mais se dilui e se torna difícil de delimitar por razões que se prendem com a migração, o turismo, os mass-media e a mudança social (Grenier e Guilbault 1990). Com efeito, o meu raciocínio no sentido de delimitar uma unidade de observação constituiu a reprodução exacta dos modelos clássicos de categorização em que a proveniência geográfica e, por consequência, o conceito de povo/nação são atributos de medida.

Por outro lado, o facto de estar a trabalhar num espaço urbano localizado num contexto geo-político designado por Ocidente, a perspectiva de abordagem, automaticamente imposta pela temática das migrações - neste caso da música migrante - reproduz mais uma vez o modelo do que poderemos designar por “etnomusicologia das diferenças”. Isto é, o espaço de observação é o espaço com o qual o investigador se identifica culturalmente, as infraestruturas ligadas à música são semelhantes às da cultura do investigador (organização de grupos, fenómeno de revivificação, organização de espectáculos em situação de palco), mas os conteúdos musicais e os referentes culturais que a música indicia e tenta reproduzir são diferentes, e remetem para um contexto “não - ocidental”¹⁷. Ou seja, o processo musical, entendido no seu todo, é diferente do processo musical do investigador.

Line Grenier e Jocelyne Guilbault, reavaliam a questão da dificuldade de localizar e definir o “outro”, enquanto objecto de estudo, propondo que se reconsiderem as permissas sobre as quais assenta a pesquisa, pois as grandes mudanças sociais e demográficas não podem ser mensuradas sem que os modelos teóricos de análise acompanhem essas mudanças (Grenier e Guilbault 1990). Neste trabalho, a Casa de Goa - o projecto e o conjunto de sócios - foi escolhida como contexto de

¹⁷O recurso às designações “ocidental” e “não ocidental” para contextualizar geograficamente a música deve-se apenas a uma necessidade de referenciar unidades instituídas ao nível do vocabulário das ciências sociais e humanas. Entendo não ser este o espaço conveniente para uma reflexão sobre o anacronismo e ambiguidade destas categorias, nomeadamente ao nível da relatividade cultural e geográfica, e do etnocentrismo que indiciam ao utilizar a entidade “ocidente” como modelar no processo comparativo com o “outro”, neste caso referido como “não-ocidental”. Relativamente a esta problemática a música cristã desempenhada e composta em Goa é, por sinal, um caso paradigmático dos erros que esta classificação bi-partida tem gerado. Temos por isso um contexto geográfico que pelo facto de se localizar na Ásia é referido, no âmbito das ciências sociais e humanas, como “oriente”, e um contexto cultural que resulta da acção nesse espaço de uma cultura proveniente da Europa (“ocidental”), através de um processo de colonização.

observação e análise, em especial o seu Grupo de Danças e Cantares. Foi decisivo para esta escolha o facto de se tratar de um grupo vinculado institucionalmente à única associação de goeses em Portugal, que embora resulte de um processo contínuo de actuações esporádicas, apresenta hoje uma actividade regular viabilizando por isso o processo de observação.

Contudo, o facto de ter delimitado uma entidade fisicamente quantificável, não é tão certo que a Casa de Goa seja, na sua constituição e projecto, conceptualmente objectiva, e muito menos o é o Grupo de Danças e Cantares. É nesta altura que se colocam várias questões de identificação e conceptualização: como distinguir um goês de um não goês? Quem deve fazer essa distinção - o investigador, os elementos internos ao grupo ou ambos? Que contornos adopta o conceito de etnicidade aplicado ao grupo de goeses em Lisboa? Terá esse mesmo conceito de etnicidade uma única definição possível? Será que os goeses imigrados em Lisboa, pelo facto de constituírem um grupo de imigrantes se identificam ou devem ser considerados uma "minoría étnica", a par com outras "minorias étnicas" residentes em Lisboa, e por oposição à "maioria étnica" dos lisboetas, na sua maioria portugueses também imigrados em Lisboa? A maioria dos goeses que migraram para Portugal, provenientes de Goa ou das ex-colónias portuguesas em África, nasceram com nacionalidade portuguesa reconhecendo politicamente Portugal como o seu país e, consequentemente, estabelecendo com ele a relação de pertença que o conceito de povo/nação e de pátria constrói na cultura e no indivíduo. Como atribuir aos goeses nascidos nessas condições uma categoria diferente dos portugueses?

Adelaida Reyes-Schramm na sua reflexão sobre o conceito de etnicidade, evidencia que um termo que conceptualmente signifique o mesmo para todos os seus utilizadores é uma raridade, e apresenta o termo "étnico" como exemplo paradigmático (Reyes-Schramm 1979). Apesar de considerar que o uso corrente do termo "étnico" confunde mais do que simplifica, Reyes-Schramm rende-se à inevitabilidade do uso desta categoria, por falta de alternativa adequada. Na realidade o atributo de etnicidade

- que resulta na utilização da expressão *grupo étnico* - é muitas vezes gerado num contexto exterior ao grupo¹⁸.

Neste trabalho opto por não utilizar a designação "étnico", pois entendo que ela não permite uma definição operável como categoria, quer quando aplicada ao grupo de indivíduos estudado, quer quando aplicada à música goesa. Contudo, o conceito de "goês" não deixa de ser igualmente problemático, quer para o observador externo, quer para os indivíduos internos ao grupo (Cfr. Cap.3). Apesar disso é essa a designação utilizada pela Casa de Goa nos seus estatutos, pelos seus sócios quando se identificam ou se excluem e finalmente pelos elementos do GDCCG quando se referem à música que desempenham.

1.4 Problemática de Estudo

Dado o vazio de produção científica no domínio da antropologia e da sociologia sobre a presença dos goeses em Lisboa, as minhas reflexões para a abordagem dos processos musicais, partiram da tentativa de relacionar os goeses, enquanto protagonistas do processo migratório, as várias acepções que o conceito de goês assume internamente ao grupo, e a produção musical, com os conceitos de tradição e identidade cultural e ainda com a própria mudança musical e mudança cultural. Conhecendo também o contexto cultural e musical de Goa, foi importante perceber até que ponto o transplante da música de Goa para Lisboa trouxe também consigo o pendor emblemático que ela em Goa assume, e que de algum modo se reflecte no facto de o GDCCG constituir hoje o polo aglutinador das manifestações de animação cultural da Casa de Goa.

Assim, o objectivo deste trabalho prende-se fundamentalmente com a abordagem das seguintes questões:

¹⁸ John Rex, defende que aquilo a que vulgarmente chamamos "grupo étnico", no contexto migratório, não constitui por si uma comunidade ou um grupo, mas antes, alguns dos seus membros podem formar grupos e comunidades (Rex 1988:23). O que é um facto é que as minorias culturalmente mais distanciadas em relação à sociedade hospedeira, têm tendência a manter-se, nem que seja temporariamente, numa posição marginal, conservando as suas línguas e religiões e impondo aos seus filhos normas de endogamia que permitam fortalecer o grupo e defendê-lo da maioria potencialmente segregacionista

1. No processo de migração dos goeses para Portugal verifica-se por um lado uma facilidade de inserção no contexto português, e por outro uma aparente aceitação da convivência com os goeses, por parte dos portugueses, consagrada definitivamente pela possibilidade de estabelecer laços de consanguinidade. Neste sentido importa definir os mecanismos culturais e sociais responsáveis por estes processos, que, por contrastarem com os exemplos de outras comunidades de goeses residentes em países estrangeiros, são aparentemente contraditórios com a necessidade de fundar uma associação cultural demarcada da cultura de acolhimento (Casa de Goa). Estão aqui também em causa os elementos distintivos que no contexto português permitem criar e operar a categoria “goeses”, legitimando a existência da Casa de Goa. Por outro lado, e apesar de não ser possível determinar o número exacto de goeses existentes em Portugal, ou até o processo que historicamente caracteriza o seu percurso migratório, sabemos que já no séc. XVIII existia uma comunidade de goeses em Lisboa, e que a partir dos anos 30 deste século se incrementou o fluxo migratório para Portugal. Aqui, é importante definir as mudanças que ocorreram na relação dos goeses com o contexto de acolhimento e com o contexto de proveniência, que justificam o aparecimento de uma associação de pendor cultural em 1987, mas não antes dessa data.

2. No contexto da Casa de Goa, a música e a dança têm assumido um papel fundamental como veículos privilegiados de transmissão e representação da cultura goesa através do Grupo de Danças e Cantares. Também em Goa a música é um elemento fundamental na vida social e cultural goesa, estando presente no quotidiano social, familiar e religioso. Esta vivência foi transplantada para Lisboa, sobretudo no domínio familiar e de convívio social alargado, caracterizando-se por reuniões esporádicas de goeses onde a prática musical era, e é, habitual. A transferência da música para a situação de palco ocorre em dois momentos: em 1957 com a criação de um grupo de música goesa constituído por estudantes universitários (Grupo de Danças e Cantares Goses), e em 1990 com a fundação do Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa (GDCCG), um grupo formalmente constituído com uma composição

tripartida¹⁹ semelhante a alguns grupos portugueses de revivificação²⁰. Do GDCCG fazem parte indivíduos com idades compreendidas entre os 42 e os 61 anos, nascidos em Goa ou em Africa e ainda elementos que se incluem numa faixa etária entre os 16 e os 24 anos (dançarinos), nascidos em Portugal. Neste quadro importa perceber o que é que existe de comum entre os elementos que constituem o GDCCG que determinou a sua selecção e permite cumprir os objectivos do grupo em consonância com a Casa de Goa.

3. Finalmente é importante descodificar alguns conceitos e indicadores que suportam e reforçam a existência da música enquanto elemento emblemático da cultura goesa no contexto migrante de Lisboa. O conceito de "tradição" é sistematicamente evocado pelos goeses do GDCCG para legitimar a existência do grupo. Neste sentido, é fundamental perceber qual a importância e quais as representações que esse conceito assume, que permite aos goeses do GDCCG, por um lado reconhecer competências musicais e autoridade aos seus diferentes elementos, e por outro fazer escolhas e tomar decisões em termos de: repertório musical, repertório coreográfico, estrutura das canções, materiais melódicos, harmónicos e rítmicos, instrumentação e estrutura dos espectáculos. Tratando-se de um trabalho conjunto onde participam pelo menos duas gerações de migrantes com um passado vivencial claramente diferente (no que respeita à experiência em Goa), importa analisar que transformações sofreu a música e a dança

¹⁹A estrutura organizativa tripartida caracteriza-se pela existência de um director (administrador), um director musical, um director coreográfico, enquanto a composição do grupo se divide em "côro", grupo instrumental e grupo de dança. (Cfr. Cap.3)

²⁰ Refiro-me principalmente ao caso dos *ranchos* ou *grupos folclóricos* portugueses, agrupamentos constituídos por um grupo de instrumentistas (tocata), um grupo vocal (em muitos casos constituídos por dois solistas e um côro), e um grupo de dançarinos ou dançadores. As pessoas que constituem estes agrupamentos são amadores, estão muitas vezes vinculados a uma instituição de carácter associativo, e têm como objectivo apresentar em palco música, dança e traje que entendem ser ilustrativos (no sentido purista e em busca da "autenticidade") da vivência de viragem de século no contexto que o grupo pretende representar (Castelo-Branco 1991:97) Estes grupos constituem-se, na maioria dos casos, na localidade ou região cuja tradição local pretendem reconstituir, mas existem também diversos exemplos de grupos ou ranchos folclóricos cuja constituição e actividade de preparação se desenvolve num contexto exterior. Disso são exemplo os grupos formados no seio das comunidades migrantes de portugueses espalhados pela Europa ou continente americano (Rocha-Trindade 1989:8), ou ainda alguns grupos formados em Lisboa que pretendem representar tradições locais de outras zonas do país (ex: Grupo Folclórico do Círculo dos Leitores).

goesas nos processos de transplante, revivificação e de transmissão à segunda geração.

1.5 Orientação Teórica

“Toda a ciência é interpretativa e as ciências sociais são duplamente interpretativas.”
(Santos 1990:101)

Formular um modelo teórico de pesquisa e reger-se por ele é, por princípio, aceitar as relações de causa e efeito (Castro 1990) que determinam o resultado da interação entre as diferentes componentes do modelo. Contudo, esta postura deve ser sempre entendida e assumida de forma a salvaguardar o risco de uma generalização - tendência imediata de transformar o modelo numa lei ou numa teoria (Delattre 1992)- ou de, no primeiro exemplo, pôr em causa a verdade do próprio modelo. Ou seja, e adoptando o discurso de Raymond Boudon, *“...um modelo, na medida em que repousa sobre condições ideais, não se aplica senão a um conjunto limitado de situações reais e, também, apenas deve ser considerado como uma aproximação.”* (Boudon 1990:106)

No decurso da pesquisa, a construção de um modelo teórico resulta, em primeiro lugar, da tomada de consciência do processo a que Boaventura de Sousa Santos chama *primeira ruptura metodológica* e que, em seu entender, visa responder à pergunta “como se faz a ciência?” (Santos 1990:79). De acordo com este preceito trata-se de definir um conjunto de procedimentos que permitem ao discurso científico distinguir-se do discurso do senso comum. É com base neste ponto de partida, seja qual for a designação que se encontre para o processo em si, que as ciências sociais têm edificado um discurso teórico, constituído por teorias e modelos, de forma a validarem a sua própria existência. Nesse sentido, os cientistas sociais recorreram

frequentemente ao paradigma das ciências naturais²¹ apelando para um conceito de verdade científica demasiado estreito, profundamente marcado pela ideia de objectividade e de certeza absoluta, e desprezando as noções de desorganização, incerteza e acaso sempre presentes na sociedade e nas acções humanas (Delattre 1992).

Um exemplo claro desta estado de coisas é a forma como as relações causais enunciadas pelos modelos teóricos têm sido reduzidas a meras interpretações de implicação lógica - consequência imediata da adopção do modelo de raciocínio matemático - em vez de lhes ser reconhecida uma pluralidade de interpretações, seja no domínio epistemológico, seja no domínio ontológico, que inevitavelmente nos levam a resultados não universais (Castro 1990). A este propósito Armando Castro refere, a título conclusivo, o seguinte: *“(...)Não é possível dissolver completamente as estruturas de tipo causal quando se observa qualquer teoria, visto constituírem uma das manifestações da estrutura cognitiva; porém, constituiria um erro supor que todas as proposições científicas seriam redutíveis a conexões de causa e efeito(...)”* (Castro 1990:311)

Com efeito a inexistência de verdades ou certezas absolutas com carácter definitivo e universal é uma evidencia inerente à ciência (Delattre 1992). Os cientistas sociais têm tentado contornar esta tautologia adoptando, genericamente, dois tipos de posturas: a via do pragmatismo, abandonando qualquer tentativa de delimitar verdades

²¹ Boaventura de Sousa Santos refere-se a esta problemática dando-lhe a designação de “paradigma passado”, isto é, a ambição das ciências sociais de se imporem pela objectividade, característica que apenas reconhecem nas ciências naturais. Neste sentido, o mesmo autor reconhece mais dois passos na história do pensamento científico: o **paradigma presente** (tomada de consciência por parte dos cientistas de que o conceito de objectividade é relativo, e que esta permissa é tão válida para as ciências sociais como para as naturais), e o **paradigma emergente** (a reconstrução de um universo científico, tendência natural do futuro das ciências, em que o domínio do conhecimento será protagonizado pelas ciências sociais) (Santos 1987). Neste apelo sistemático para uma hermenêutica crítica da epistemologia, Sousa Santos, diz que “... é importante saber se, à semelhança do debate antropológico, caracterizar as ciências sociais a partir das ciências naturais é ou não uma forma de etnocentrismo epistemológico.” (Santos 1990:70)

e certezas, o que muitas vezes permite deslizar para casos extremos de cepticismo ou de empirismo radical; ou então passam a delimitar universos de análise mais pequenos, filtrados por uma hermenêutica crítica, onde é possível formular certezas e verdades, mesmo que a sua validade se verifique apenas nesse universo restrito. Esta é a via do empirismo lógico e do convencionalismo em que o cientista é, ele próprio, e no contexto consciente da sua análise, um dos actores. É nesta linha discursiva que se formulam e constróem as teorias e os modelos na tentativa de explicar e definir através da lógica inteligível os processos e os conteúdos que foram ou são objecto de análise. Assim, um modelo deve antes de mais ser convincente, ou seja, antes de conduzir à verdade ele próprio deve constituir uma verdade. Neste sentido, Delattre apresenta alguns pontos que considera indispensáveis para uma construção lógica e convincente de um modelo: rigor e inteligibilidade de explicação²², possibilidade de ser verificável em todo o campo de aplicação, unicidade e falsificabilidade²³ (Id.Ibid:274).

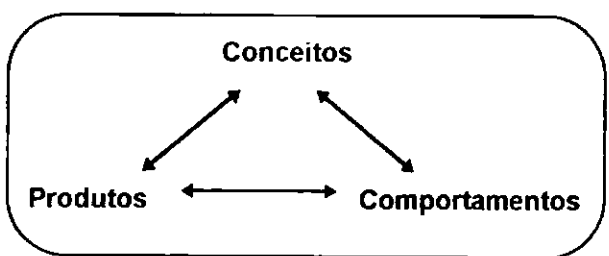
No domínio da etnomusicologia, a construção de modelos teóricos de pesquisa adequa-se, na maioria dos casos, à problemática-de trabalho e ao contexto de investigação (Seeger 1987; Koskoff 1987). Os modelos assim formulados, se por um lado restringem o domínio de aplicação, por outro, salvaguardam a sua validade que se verifica na totalidade do universo de análise (Cf.supra). Existem contudo alguns enunciados de princípio sobre os quais assenta a construção dos modelos mais restritos. Esses enunciados, na sua essência, abarcam um universo mais vasto e reflectem uma visão epistemológica da etnomusicologia confundindo-se, de certo modo, com a disciplina sob o ponto de vista da definição. Talvez por isso se

²² De acordo com Delattre, a explicação, assim como a definição, “...deve pôr em evidência não apenas o que assemelha o objecto a outros mas também um certo número de traços que os diferenciam.” (Delattre 1992:274)

²³ Ou seja “... a possibilidade de imaginar experiências capazes de revelar eventualmente a falsidade da interpretação” (Dellatre 1992:274)

aproximem mais de uma *orientação teórica* do que propriamente de um *modelo*, sendo contudo esta a designação utilizada pelos seus autores.

De entre essas orientações teóricas, destaco em primeiro lugar a proposta de Alan Merriam, em 1964, e que se representa do seguinte modo na sua versão mais sintética (Merriam 1964):

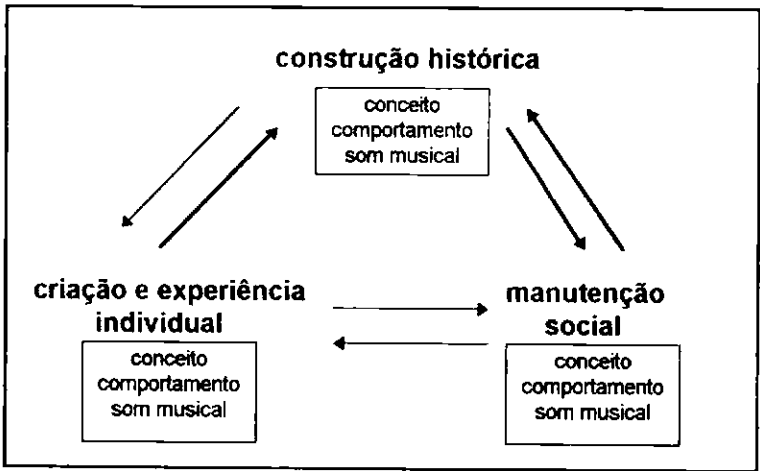


Ex.1.1 Modelo Teórico proposto por Alan Merriam (Merriam 1964)

Este modelo baseia-se num triângulo de relações causais entre o processo cognitivo, o processo comportamental e o som musical, e pretende criar uma matriz conceptual aferível a todos os idiomas culturais e musicais. Contudo, na sua versão explicativa e detalhada, Merriam não menciona o processo histórico e psicológico.

O modelo de Merriam não perdeu a validade como proposta teórica, sendo ainda utilizado como ponto de partida de alguns estudos etnomusicológicos. Contudo, algumas tentativas têm sido feitas no sentido de aferir e remodelar o modelo em função do constante movimento das ciências sociais e do próprio desenvolvimento da etnomusicologia. De entre essas novas tentativas salienta-se a proposta de Timothy Rice (Rice 1987) que, adoptando igualmente a estrutura de modelo tripartido, reavalía a proposta de Merriam e insere-a numa estrutura mais ampla, procurando suprir as

lacunas que o modelo de Merriam apresenta. Assim, Rice propõe o seguinte modelo teórico:



EX.1.2 Modelo Teórico proposto por Rice (Rice 1987)

Rice estimula os processos de retroação e em cada um dos seus itens de análise, integra os três níveis de Alan Merriam (Rice 1987). No seu modelo, a componente individual torna-se extremamente importante e entende-se que na avaliação da criatividade e experiência individual se devem englobar componentes como: composição, improvisação e desempenho de obras em particular, reportórios e estilos, percepção da forma e da estrutura musical, experiência mediática, emocional, física, espiritual e multisensorial com a música, e ainda as estruturas cognitivas individuais que decidem a organização da experiência musical. Na perspectiva de Rice, a etnomusicologia deve estudar o processo formativo das concepções musicais respondendo às questões: Como é que as pessoas através da história criam e constroem a música, socialmente mantêm a música e individualmente experimentam a música? (Ibid: 473). Deste modo, Rice procura esbater a barreira entre os estudos

históricos e os estudos sincrónicos e sistemáticos, criando uma estrutura flexível e interdisciplinar. Todavia o seu modelo assenta principalmente sobre a interacção de dois conceitos genéricos: a música e a sociedade (passada ou contemporânea); e de uma permissa: o modo como o indivíduo desempenha o seu papel de intermediário no processo formativo de uma sociedade musicalmente organizada.

Por outro lado, John Blacking, na sua proposta de orientação teórica, sugere que a construção social da resposta musical resulta, em parte, da interacção entre as convenções culturais, a liberdade individual e a experiência musical. Este princípio é válido desde que o idioma musical seja compatível com o idioma cultural (Blacking 1987:34-35). Blacking realça particularmente o contributo individual em todo o processo musical.

A relação entre as componentes da sua proposta teórica é tão estreita que elas se geram no interior umas das outras, interagindo permanentemente e modificando-se, porque com elas se modifica o próprio conceito de cultura onde se inserem.

Para fundamentar a sua proposta, Blacking parte do seguinte princípio:

"... the creation and enjoyment of music are very personal matters, although some cultural conventions are necessary both for developing feelings and musical skills and for communicating them to others." (Blacking 1987:43) Ou seja *"...The communicative power of music in a society derives from the way in which it is used to mediate between cultural conventions and individual freedom, and in which an intensely personal creation can become public property."* (Id.Ibid:34)

No estudo da componente individual, aqui entendida como o resultado da partilha com outros de situações sociais e emocionais²⁴, Blacking inclui a relação corpo/música, as expectativas do indivíduo na relação com os outros por intermédio da música, a experiência musical passada, a relação e a experiência com a comunidade, a

²⁴ *"...Individuality is a consequence of sharing with others, in a variety of social and emotional situations, experiences derived from capabilities that are common to the species, such as the abilities to feel joy, sadness and excitement, to stand erect and use the hands, to categorize, abstract and transform, to speak a language, and to learn and transmit skills."* (Blacking 1987:32)

personalidade e o poder de extensão da individualidade na comunidade. As convenções culturais, que geram e são geradas pela liberdade individual e pela experiência musical, incluem representações de carácter valorativo associadas ao desempenho musical, ao papel do espectador ou receptor, aos espaços de ocorrência da música e a memória musical das pessoas. É a matriz de representações que nos permite avaliar a resposta musical em função dos diferentes componentes que a condicionam. Finalmente a música é entendida por Blacking como um facto social inalienável do sistema socio-cultural que o gera²⁵. Neste sentido, a proposta de Blacking oferece uma abertura de abordagens com ênfase no contributo individual mas que uma vez definida a matriz cultural em análise permite estabelecer todo o tipo de interrelações com o processo musical em si.

1.6 Metodologia

O Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa constituiu assim a unidade restrita de observação e análise sendo os sócios da Casa de Goa e suas famílias o contexto alargado de pesquisa. São eles os destinatários privilegiados da acção da casa de Goa e em especial do GDCCG, possíveis de quantificar e sobre os quais incidiu o trabalho de campo iniciado em Outubro de 1992, após a elaboração do trabalho de observação preliminar e do projecto de trabalho, e que decorreu até Agosto de 1993. Este intervalo de tempo corresponde a um ciclo de trabalho que o GDCCG designa por "época", isto é, o período de tempo em que se prepara e apresenta um novo reportório e que habitualmente culmina com um espectáculo, organizado numa grande sala de espectáculos de Lisboa. Durante este período foram observadas sobretudo dois tipos de situações: o **Ensaio** - designadamente nove ensaios de cântico com instrumentos, sete ensaios de dança, três ensaios de conjunto (cântico, dança e instrumentos) e dois

²⁵ "... music is a social fact: tonal systems, scales, rhythmic patterns, harmonies etc. are constructed and interpreted by individuals with the same cognitive equipment as other features of a social-cultural system. An audience also 'performs', in so far as it becomes involved in the re-creation of a work." (Blacking 1987:35)

ensaios instrumentais; o **Espectáculo** - designadamente quatro apresentações públicas representadas nos seguintes espaços: Escola Secundária de Carnide, integrado nas comemorações escolares da "Semana dos Descobrimentos" (Junho de 1992) [Duração 60 m]; Teatro Municipal de S.Luis, integrado no espectáculo de música goesa do *Grupo de Música de Macau - Família Figueiredo* (Julho de 1992) [Duração 30m]; Aula Magna, espectáculo anual do GDCCG, onde se apresentou o repertório novo que o grupo trabalhou durante uma "época", (29 de Maio de 1993) [Duração 1h 45m]; Palácio Fronteira, integrado nas actividades do *Encontro Portugal e a India - Referências e Vivências Culturais*. (8 de Novembro de 1993) [Duração 60m].

Para o registo dos espectáculos, assim como dos ensaios instrumentais e alguns ensaios de conjunto, foram utilizadas gravações em audio e vídeo. Estas gravações revelaram-se de grande utilidade para a construção do trabalho que agora se apresenta mas também foram contributo importante para o GDCCG que sistematicamente me solicitou cópias e organizou sessões colectivas de visionamento dos registos vídeo para analisar os ensaios, apreciar o aperfeiçoamento das danças e a sonoridade dos instrumentos e vozes e também para avaliar o resultado global dos espectáculos.

Foram ainda realizadas 15 entrevistas, a diferentes elementos intervenientes no processo de desempenho musical do GDCCG. As entrevistas foram elaboradas em função de um guião matriz, aferido aos diferentes elementos do grupo. O guião era constituído por questões abertas, não direccionadas, dependendo do decurso da conversa o cumprimento das diferentes etapas. Para o efeito foi utilizado um gravador e um microfone de lapela. Do conjunto das diferentes entrevistas constam, designadamente: 1 entrevista colectiva ao grupo de dançarinos do GDCCG constituído exclusivamente por elementos da segunda geração de goeses; 8 entrevistas a elementos da primeira geração de goeses que fazem parte do GDCCG; 1 entrevista ao único elemento do GDCCG que é português; 1 entrevista ao primeiro goês a criar um grupo de música tradicional em Lisboa, embrionário do actual GDCCG; 4 entrevistas

individuais a elementos da 2ª geração de goeses que fazem parte do GDCCG (total de 26 horas).

A minha participação nas actividades do grupo durante o período de pesquisa foi, na maioria dos casos, solicitada pelos elementos do GDCCG. Assim, fui várias vezes convidada a dar opiniões de carácter estético, quer pelos directores do grupo quer pelos próprios elementos que o constituem, sobre a utilização de determinados componentes coreográficos, melódicos ou rítmicos em que me eram apresentadas duas alternativas. Por outro lado, sendo reconhecida pelo grupo a minha formação no domínio da música foram-me várias vezes solicitadas soluções técnicas na conjugação do cântico com o grupo instrumental²⁶. Também na procura de encontrar soluções para a renovação do repertório e sabendo que eu tinha reunido em Goa várias gravações em vídeo e em áudio de música e dança goesa, assim como materiais bibliográficos onde constam poemas e transcrições de canções, foi-me solicitado também o empréstimo desses materiais. Finalmente tomei a iniciativa de oferecer a minha colaboração para a organização e preparação logística do espectáculo de final de “época” que decorreu em Maio de 1993 na Aula Magna da Reitoria da Universidade Clássica de Lisboa.

Como resultado da convivência assídua que fui estabelecendo com o grupo e que me permitia um contacto com o conjunto dos elementos pelos menos uma vez por semana (nos ensaios), ou com alguns elementos em particular sempre que fazia entrevistas, criou-se um tipo de proximidade que favoreceu o aparecimento de relações de amizade, promoveu o trato informal e legitimou a minha presença em reuniões e festas sejam de carácter familiar, seja no contexto de grupos de goeses. De certo modo estabeleceu-se um tipo de relacionamento que me conferiu atributos de alguma goanidade. Assim, fui várias vezes convidada para jantares ou festas em casa de alguns elementos do grupo e também para participar em jantares comemorativos ou reuniões

²⁶Tratando-se de um grupo onde não existe um maestro (Cfr. Cap.5) é necessário encontrar estratégias para a conjugação do cântico com os instrumentos e também para a conjugação dos naipes vocais entre si. Uma das principais preocupações do director do GDCCG no ensaio das vozes é a simultaneidade vocal das entradas depois das introduções ou secções instrumentais.

realizadas em espaços públicos ou na Casa de Goa mesmo que os motivos não se relacionassem com os projectos do grupo ou com música goesa.

Foi dentro desta linha de proximidade que o grupo solicitou a minha participação para tocar *gumatt* durante um Mandó em que o gumattista tem que dançar. Depois de uma busca infrutífera para encontrar um tocador de *gumatt*, o director musical e o próprio gumattista testaram as minhas capacidades rítmicas e como o resultado tenha sido satisfatório pediram a minha colaboração, inicialmente em regime experimental e depois a título definitivo. Quebrou-se assim uma regra quer no GDCCG quer em relação aos grupos que em Goa tocam e dançam Mandó: o *gumatt* tradicionalmente destinado a ser tocado por homens foi tocado por uma mulher que também é reconhecidamente não goesa. Esta situação verificou-se nos ensaios que decorreram no mês de Maio e nos dois últimos espectáculos por mim observados.

Finalmente a minha participação no grupo culminou com a organização na íntegra de um espectáculo que decorreu no Palácio Fronteira, em Novembro de 1993, por ocasião do *Encontro Portugal e a Índia - Referências e Vivências Culturais*.

Sobre as dúvidas e incertezas que se me colocaram na elaboração deste projecto de pesquisa destaco sobretudo uma: o receio de estar a construir um "universo" e uma "verdade" que apenas faria sentido ao meu olhar de observadora. O meu percurso de vida e a relação que estabeleci com Goa condicionaram profundamente os níveis de proximidade com os goeses, entremeando aqui e ali a afectividade com o profissionalismo. Assim sendo, admito que este trabalho constrói, tal como qualquer projecto de investigação, uma realidade ficcionada que corresponde à minha versão dos dados e dos factos que eu observei, ou que me foram mostrados. Ele resulta de um cruzamento de olhares: em primeiro lugar os olhares que os investigadores antes de mim depuseram sobre os problemas e universos de análise que observaram e que hoje são, dentro das minhas escolhas, os meus paradigmas e o meu suporte científico; depois, os olhares que os protagonistas da minha observação depõem sobre si próprios, sobre os produtos culturais que geram e sobre o meu papel

na relação com eles; finalmente, as minhas leituras sobre as pessoas, sobre as acções, sobre a conjugação do que entendo serem os dados científicos e empíricos. Sendo o resultado deste trabalho uma das "verdades" possíveis (neste caso a minha) sobre um universo e uma problemática, admito que esta será, talvez, uma inevitabilidade que nenhum investigador poderá evitar.

2.Caracterização preliminar da emigração goesa

2.1 Alguns percursos migratórios

“... L’emigration goanaise semble avoir un rôle considerable: c’est grâce à elle que la culture goanaise est plus qu’une survivance enkystée dans un coin perdu du Konkan, mais un principe actif (...) qui assume dans l’histoire universelle une fonction plus importante que ne la laisserait supposer les dimensions du territoire.”
(THOMAZ 1983:44)

A emigração tem sido uma constante importante na definição populacional de Goa, sobretudo no contexto dos goeses cristãos. Contudo, é de lamentar a falta de pelo menos um estudo científico sobre este fenómeno, que aborde conjuntamente o percurso histórico da emigração goesa e os processos sociais e culturais que o condicionaram, e que se tornaram decisivos para a própria definição da cultura goesa.

Através de alguns registos manuscritos, alguns do séc.XVI, posteriores à chegada dos portugueses à Índia, bem como pela consulta de cartas e relatos de viagens, é possível encontrar referências à presença de goeses pelo menos em locais onde os portugueses estiveram, quer como colonizadores quer como viajantes (África , Iraque, Golfo Pérsico, Síria, China, Extremo Oriente e Índia) (Linschoten 1598; Della Valle 1664; Carré 1946; Pearson 1987). Os percursos migratórios acompanhavam os itinerários marítimos dos portugueses e é sobretudo a partir do último quartel do séc.XVIII que a emigração goesa se incrementa progressivamente (Thomaz 1983:34). No séc.XIX é já significativa a presença de goeses na Índia, sobretudo em Bombaim: *“In the nineteenth century Goans in British India acquired a reputation as servants, cooks and musicians.”* (Pearson 1987:155) Embora no contexto interno da União Indiana (Índia Inglesa desde 1818 até 1947) alguns goeses hindús estabeleçam também os seus percursos migratórios, o que é facto é que são fundamentalmente os cristãos, quer dentro da Índia quer noutros países, que mostravam estar mais

habilitados e propensos para emigrar¹. Para essa situação concorreu de sobremaneira a presença portuguesa em Goa que permitiu aos goeses cristãos o contacto com pelo menos uma língua europeia (o português e por vezes o inglês ou francês), o domínio da escrita romana, e, através da igreja católica, o contacto com a música ocidental. Por outro lado, os cristãos, contrariamente ao que acontecia com os hindús, não apresentavam qualquer restrição alimentar pelo que não só podiam comer todos os alimentos como também os podiam cozinhar². Esta situação, quer no contexto da Índia quer no contexto exterior, era francamente vantajosa para os goeses cristãos, frequentemente solicitados para prestar serviços como cozinheiros ou músicos, em diferentes contextos, e retirando daí os respectivos dividendos económicos.³

Outra faceta que propiciou a presença de goeses noutros espaços foi a evangelização. Em 1682 é fundada em Goa a primeira congregação exclusivamente formada por goeses: a Congregação do Oratório de Goa. De acordo com os objectivos da missionação, a presença de goeses na Índia, na qualidade de missionários, seria mais eficaz do que a presença de portugueses, pois era-lhes permitido agir em espaços onde os portugueses estavam proibidos de entrar (Thomaz 1983:43). Deste modo, Goa tornou-se no principal centro de evangelização da Ásia, fornecendo padres católicos para a missionação e, já no século XX, para a ocupação de cargos eclesiásticos (De

¹ É interessante verificar que no seio da comunidade goesa imigrada em Bombaim tinham sido formados até 1958, 341 clubes de goeses cristãos e nenhum clube de goeses hindús (Baptista 1958:38)

² A relação com os alimentos constitui um dos traços fundamentais na definição do sistema de castas. “...O sistema de castas divide o conjunto da sociedade num grande número de grupo hereditários distintos e ligados por três caracteres: separação em matéria de casamento e de contrato directo ou indirecto (alimento); divisão do trabalho (...); hierarquia (...)”. (Dumont 1992:69) “...O vegetarianismo impôs-se a toda a população hindú como forma superior de alimentação e constitui, na Índia contemporânea, uma das normas essenciais relativas à alimentação e ao estatuto.” (Ibid.202)

³ Ainda hoje os goeses cristãos são recrutados para ocupar cargos profissionais no domínio da hotelaria de luxo quer na Índia quer noutros países do extremo e médio oriente, e é também sintomática a sua presença como músicos na indústria filmográfica da União Indiana.

acordo com o *Anuário Pontifício* de 1970, havia na Índia, nessa mesma data, 5 bispos goeses).

O historiador Luis Filipe Thomaz refere-se à emigração goesa como uma “emigração de qualidade” (Thomaz 1983:40), baseando-se no facto de que são sobretudo goeses cristãos de castas mais altas e da elite intelectual de Goa que emigram, na maioria dos casos para progredir ou nos estudos ou na carreira profissional. Com efeito, e apesar dos esforços dos religiosos e do governo colonial português em introduzir modelos culturais ocidentais, o sistema de castas prevaleceu em Goa ao nível da comunidade católica⁴. De acordo com as estatísticas de 1962, ao nível das castas baixas a percentagem de emigração é de 2% nas Novas Conquistas e 3% nas Velhas Conquistas o que contrasta com as percentagens de emigração dos *gãocares* (terratenentes - na maioria dos casos *brahmanes*), designadamente 7% nas Novas Conquistas e 23% nas Velhas Conquistas⁵(s/a 1964).

A hipótese de Luis Filipe Thomaz constitui uma realidade válida para alguns contextos de emigração, como por exemplo Portugal, mas noutros casos apenas se verifica parcialmente. Em primeiro lugar, é importante salientar que em Goa, o acesso à escolaridade básica era obrigatório e gratuito para todas as classes sociais⁶ (as castas,

⁴Ao nível da comunidade cristã goesa o sistema de castas e varnas mantem-se, apesar de modificado quer no seu aspecto formal, quer na sua significação religiosa. Assim, no lugar das quatro *varnas* (categorias) clássicas do sistema hindú (Brahmanes, Ksatriyas, Vaisyas e Sudras), os cristãos de Goa apresentam, apenas três: Brahmanes, Chardós e Sudras, às quais se acrescenta o grupo social designado genericamente por castas baixas e correspondente ao grupo dos intocáveis, comum ao sistema hierárquico hindú. Ao nível do atributo profissional a divisão entre as castas cristãs não é rígida e verifica-se apenas ao nível das castas baixas. Actualmente verifica-se já uma certa mobilidade entre castas apesar deste ser um comportamento socialmente repreensível sobretudo ao nível das castas mais altas. (Thomaz 1983)

⁵ Designa-se por Velhas Conquistas as províncias goesas de Bardez, Ilhas, Salcete e Mormugão, que ficaram sob dominação portuguesa no séc.XVI, e por Novas Conquistas, as províncias de Bicholim, Canácona, Perném, Quepém, Sanguém, e Satari cuja dominação ocorreu durante o séc.XVIII. Este lapso de tempo não favoreceu a implantação do cristianismo nas Novas Conquistas. Aqui, a população é predominantemente hindú e por isso menos propensa a migrar, verificando-se de facto uma percentagem menor de emigrantes.

⁶ O acesso ao ensino processava-se através das escolas paroquiais, formadas em 1540, cuja frequência era obrigatória para todos os rapazes até aos catorze anos. As escolas ensinavam a doutrina cristã, a lér, escrever, contar e também música.

ao nível da população cristã, era suposto que não existissem), e veiculava valores e posturas de vida que, mesmo para as classes economicamente mais desfavorecidas, transformava o trabalho agrícola numa actividade socialmente desprestigiante. Como a economia de Goa vivia sobretudo da exploração da terra, e os outros postos de trabalho, por serem escassos, fossem rapidamente preenchidos, os goeses tinham necessidade de emigrar em busca de outro tipo de ocupações. Por isso, muitos goeses cristãos, independentemente da classe ou casta, se fixaram em locais mais próximos de Goa, sobretudo Índia, Paquistão e África Oriental, procurando ocupações profissionais que lhes oferecessem alternativas em relação ao trabalho agrícola (Souza 1975:201). A emigração para locais próximos de Goa exigiria de facto um menor esforço e investimento por parte dos migrantes. Segundo uma estimativa de 1954 o número de imigrantes goeses nas principais cidades da Índia e África Oriental deveria aproximar-se de 180.000, distribuídos do seguinte modo: 80.000 em Bombaim, 20.000 noutras partes da Índia, 10.000 em Karachi, 20.000 noutras cidades do Paquistão, 30.000 no Kenya e Uganda e 20.000 no Golfo Pérsico (Ibid.:203).

O fluxo migratório para Bombaim é o mais antigo e também o que mais favorece a proximidade com Goa. O estudo feito por O.Baptista em 1958 sobre os 341 clubes fundados pela comunidade goesa cristã em Bombaim, mostra que, a par com algumas profissões socialmente mais prestigiadas, como médicos, advogados, professores ou engenheiros, em 40.000 membros dos clubes contavam-se 14.000 pescadores ou trabalhadores ligados ao mar, 7000 cozinheiros e empregados de hotelaria, 3000 funcionários públicos, 3.000 alfaiates, 3.000 enfermeiros, 3.000 *ayahs* (amas), 700 músicos e 7.000 desempregados⁷ (Baptista 1958:40).

⁷ Luis Filipe Thomaz justifica esta situação do seguinte modo: "... l'abondance de marins s'explique non seulement par la tradition maritime de Goa où la pêche représente toujours une activité importante, mais aussi par la rupture des tabous qui empêchent les hindous de bonne caste de traverser la mer; celle des tailleurs, par une plus grande adaptation au goût européen, qui rendait les

O mais antigo destes clubes foi fundado no final do séc.XVIII, mas a grande maioria constituiu-se entre 1857 e 1944 (Ibid.:45). Estão associados a aldeias de origem dos seus membros⁸, profissões (120 são fundados predominantemente por profissionais marítimos) e também a castas, e constituem no fundo a reprodução da estrutura social das “comunidades de aldeia”⁹. Têm como função oferecer apoio humanitário aos imigrantes e seus familiares, orientar novos imigrantes no processo de inserção social e profissional e garantir a manutenção de crenças e práticas transplantadas de Goa, reavaliadas pelos novos imigrantes mas sempre afectas à memória da comunidade:

“The patern of the life in the club in the early days varied very little from the rural life which they were used to ‘back home.’ The difference lay in the type of occupation and change of scenery. Each morning they would go to work, return in the evening, go to the clubs, smoking, chatting with fellow members, till it was time for rosary and bed. They observd the same village feasts, celebrated these occasions as far as the new surroundings would permit in the same way, with church services, and in the evening the rosary, the litany or ‘ladainha’ followed by refreshments and the traditional ‘mandó’” (Ibid.:45)

tailleurs goanais très appréciés des Anglais; celle des musiciens, à la fois par une plus grande familiarité avec la musique de type occidental et par la disparition des préjugés hindous qui identifient les joueurs de certains instruments aux basses caste et surtout aux fils des bayadères.” (Thomaz 1983:42)

⁸ A este mesmo processo se refere M^{te} Beatriz Rocha -Trindade quando ilustra no contexto da emigração portuguesa os casos de Queiriga /Orsay, Mira de Aire/Hartford ou Vila Cova/Rio de Janeiro. O conjunto de atitudes quer do imigrante quer da sociedade que o recebe, e que em muitos casos dificultam o processo de inserção, favorecem ... “a tendência para o associativismo selectivo de cariz nacional, regional e local que (o imigrante) desenvolve.” (Rocha Trindade 1976:985)

⁹ As “comunidades de aldeia” ou “gãocarias” configuram institucionalmente a organização do trabalho agrícola em Goa, e constituem-se por relações de hierarquia cujo topo é preenchido pelos terratenentes (*gãocares*) e a base pelos trabalhadores assalariados (*culacharins*). Existem ainda outras classes intermédias na organização das comunidades entre as quais se contam os *manducares*, trabalhadores agrícolas a quem foram doadas, pelos *gãocares*, pequenas parcelas de terreno para exploração própria e a quem foi dada a possibilidade de construir casa em terreno da comunidade. O equilíbrio económico que as comunidades garantiam, fez com que a administração portuguesa tivesse mantido este tipo de instituições em Goa, embora com algumas adaptações, um pouco à imagem do que se verificava na Índia. A lógica hierárquica das comunidades de aldeia nem sempre acompanha a lógica das castas, apesar dos cargos que cada indivíduo ocupa na organização serem hereditários e não se perderem com a ausência. (Thomaz 1983:35; Xavier 1852) Assim, as relações sociais que se estabelecem em Goa, no contexto da comunidade de aldeia, são também transplantadas para o espaço migratório com os seus protagonistas. Esta é a conclusão a que chega também Graciano de Souza: “Before the goans immigrated to Bombay they were for centuries accustomed to village communities. Therefore their mental horizon was filled with the communitie way of life. The emmigrant Goans therefore felt the necessity to establish in their new place of settlement (Bombay) institutions similar to those they were accustomed to in their villages in Goa. They founded the village clubs.” (Souza 1975:208)

Muitas vezes essas memórias não correspondem inteiramente à reprodução das práticas que a pessoa ou o grupo de pessoas tinha antes de migrar mas antes à imitação de práticas provenientes de outros grupos sociais ou de outras castas mais elevadas que agora longe, o pudor já não cerceia. Neste processo de reprodução por imitação, não são apenas os significados que se deformam mas também lado visível das coisas, mudanças que a transmissão intergeracional inevitavelmente promove. Por esta razão a diferença entre os goeses que vivem em Bombaim ou noutras comunidades espalhadas pela Índia, África ou Canadá, são visivelmente diferentes aos olhos do observador em relação aos goeses que vivem em Goa ou que imigraram para a Europa ou Portugal. Maria de Lurdes Elvino de Souza, directora do GDCCG, comentando a passagem por Lisboa de um grupo de imigrantes goeses no Canadá, refere o seguinte: “...*eu sinto por exemplo uma certa diferença quando encontro pessoas que viveram sempre em Bombaim. É outra gente! Ou gente que foi para a África Inglesa e quando volta a gente sente que é diferente. Percebe? ... Se calhar é o que se passa com estes goeses que vieram do Canadá. A M^a Virgínia ontem esteve a falar comigo e disse ... ai Maluda sabes, são muito diferentes de nós. Sabes como é que eles são um bocado parecidos? Com a nossa gente que vive em Bombaim! Têm outra forma de estar ... são diferentes!*” (Elvino de Souza 1993)

2.2 A Emigração goesa para Portugal

A inexistência de dados estatísticos e sistemáticos sobre a emigração goesa para Portugal, dificulta profundamente a caracterização desse percurso migratório. Todavia, analisando alguns textos e informações dispersas, torna-se perceptível que a emigração de goeses para Portugal adquire configurações diferentes da que ocorre para outros países e conhece principalmente três períodos: um primeiro período, que se prolonga desde o séc.XVI até 1961 e que se caracteriza por uma migração pontual de goeses, quer para Portugal quer para as colónias portuguesas em África. Um segundo período decorre da anexação de Goa pela União Indiana, em 1961. Finalmente temos um terceiro fluxo, que ocorre na sequência do fim da guerra colonial (Angola e Moçambique), em 1975, e coincide com o retorno dos portugueses domiciliados em África. Tal como os portugueses, muitos goeses que viviam nas colónias portuguesas em África, principalmente em Moçambique, retornam a Lisboa acabando por aproveitar as facilidades de alojamento oferecidas pelo governo português e fixando-se definitivamente em Portugal.

2.2.1 Período anterior a 1961

A dificuldade na obtenção de dados oficiais não permite uma caracterização completa deste período migratório. Os poucos elementos factuais possíveis de isolar indicam que emigração pontual de goeses para Portugal se processou, muitas vezes, com o apoio das entidades oficiais, por incentivo governamental, e não implicava qualquer mudança de nacionalidade. Ou seja, emigrando para Portugal ou para as colónias portuguesas, o goês deslocava-se dentro do seu próprio país porque essa era a configuração geo-política do Portugal de então. Enquanto a emigração para Bombaim, por exemplo, exigia a mudança da nacionalidade de portuguesa para inglesa (desde 1818 até 1947) ou indiana (desde 1947 até 1961), emigrando para Portugal ou para qualquer colónia portuguesa o goês permanecia português¹⁰. Neste caso, e neste período de tempo, a emigração está fundamentalmente ligada à progressão quer de carreira quer de estudos.

Em 1831, o governo português implementa o regime de bolsas de estudo para goeses, recrutando quatro goeses por ano para frequentarem as universidades portuguesas, e em 1840 faz publicar uma ordem régia determinando a selecção de 100 rapazes das diversas colónias portuguesas para prosseguirem estudos em Portugal. Deste modo, entre 1833 e 1857, no conjunto de 100 estudantes provenientes das colónias portuguesas ultramarinas, 48 são goeses, dos quais 6 são *descendentes*¹¹ (grupo social goês supostamente constituído por descendentes dos portugueses Cf.

¹⁰ Este é ainda hoje um privilégio que os goeses nascidos antes de 1961 têm quando migram para Portugal (Lei nº2098 de 29 de Julho de 1959)

¹¹ Parece-me interessante confrontar estes dados com os dados analisados no capítulo 4 para caracterização dos sócios da Casa de Goa. Peregrino da Costa dá-nos detalhadamente a seguinte informação sobre estes estudantes: “... onze formaram-se em medicina, seis formaram-se em direito, quatro em teologia, oito cursaram a Politécnica, a Escola do Exército e a Engenharia (...), um ingressa na Marinha de Guerra e dois cursaram o Comércio. Dois destes bolseiros vão ainda a Paris onde um se doutora em medicina e em ciências e outro, para além de se doutorar em ciências obtém o diploma de engenheiro pela Escola Central de Artes e Manufaturas. Adoeceram dois e faleceram quatro (...) e dez não prosseguiram estudos superiores em Portugal.” (Ibid.)

Cap.4) (Thomaz 1983:40; Costa 1956:22). Contudo, apenas dois destes 48 estudantes voltam para Goa. Os restantes continuam a sua carreira em Portugal ou noutros países da Europa.

Peregrino da Costa, no seu estudo sobre os goeses que se distinguiram profissionalmente fora de Goa, enumera os goeses que se fixaram em Portugal, após a conclusão dos seus estudos universitários, e cuja actividade foi decisiva para a vida pública portuguesa. Lista 21 nomes, entre 1822 e 1881, e faz a relação dos goeses que até 1956 ocupavam cargos de responsabilidade em Portugal. Destes se contam: 27 professores universitários (5 dos quais pertencentes ao seminário), 20 professores do ensino técnico e secundário, 22 oficiais do exército e 10 da marinha, 29 médicos, 17 advogados e magistrados, 36 sacerdotes, 27 diplomatas, 28 políticos, 20 jornalistas e 53 escritores e humanistas. Alguns destes goeses, ou seus descendentes, vieram de facto a ter uma importância decisiva na vida portuguesa como é o caso de Nobre da Costa, proveniente de Salcete, e primeiro ministro de Portugal em 1978, ou ainda Marcelo Caetano¹², primeiro ministro entre 1968 e 1974, cuja família é originária da aldeia de Assagão, província de Bardez (Catão 1978:338; Thomaz 1983:41)¹³.

Em Goa, os goeses que pretendiam dar continuidade aos seus estudos universitários, ou ingressavam na escola médica de Goa, fundada em 1842, onde se ministravam os cursos de medicina, farmácia e enfermagem, ou teriam que emigrar para Bombaim ou Portugal. Neste último caso, dado que as bolsas de estudo eram escassas em relação ao número de candidatos, a maioria dos estudantes provinha de

¹² Monsenhor Gomes Catão refere o seguinte a propósito da origem goesa de Marcelo Caetano: “*Afirma S.Ex^a que o seu antepassado era de Assagão (goês). Como, actualmente, não existe família alguma com o apelido Caetano, não me é possível organizar uma árvore genealógica desse antepassado, que deve ter-se estabelecido em Portugal no séc.XIX.*” (Catão 1978:338)

¹³ É interessante também verificar que de entre os goeses que se destacaram na vida pública em Portugal contam-se 14 hindus o que se enquadra na visão política do governo português que impedia, sempre que possível, a ascensão dos hindus a cargos públicos de relevo em Goa, favorecendo contudo essa ascensão quer em Portugal quer, e sobretudo, nas colónias portuguesas em África (Thomaz 1983:41).

famílias que, independentemente da sua situação económica, pertenciam à elite social e intelectual de Goa, constituída sobretudo por *brahmanes*. Graciano de Souza diz a este propósito: “...*The goans who wanted university education also came to India whereas the people of portuguese schools desirous of a university education would have to go abroad to Portugal - an avenue open only to the wealthier sections of the population.*” (Souza 1975:202) Podemos dizer que o processo segundo o qual se vai desenhando o fluxo migratório de goeses para Portugal promove a selecção daqueles cujo contexto social e familiar se aproxima mais dos padrões “eruditos” europeus, veiculados pelos portugueses. São estes os goeses que pretendem continuar os estudos, que podem financiá-los, e que, também por terem frequentado as escolas portuguesas em Goa, falam fluentemente português. Terão, por isso, menos dificuldades de inserção no novo espaço, e virão até a contribuir, de forma decisiva, para a reconstrução desse mesmo espaço. Como diz Peregrino da Costa: “...*Goeses sem fim vão para Portugal (...) e integrando-se facilmente na vida portuguesa, fazem de Portugal sua pátria adoptiva - curioso e raro fenómeno de perfeita adaptação e de integração de um povo colonial na vida da Metrópole (...)*” (Costa 1956:85)

É a partir do séc.XVII e XVIII que os goeses passam a concentrar-se cada vez mais em Moçambique (Thomaz 1983:40), cuja administração esteve dependente do governo de Goa até 1752¹⁴. A emigração para Moçambique destinava-se também à exploração agrícola e comercial mas quase sempre à ocupação de cargos na administração pública, de tal modo que, após a separação dos governos de Goa e Moçambique, o primeiro Secretário Geral de Moçambique é o goês Inácio Caetano Xavier (Ibid.:40 e Costa 1956:173). Outros goeses ocuparam em Moçambique o cargo de *capitão-mor* (Ibid.), e grande parte dos quadros de administração pública eram

¹⁴ A então designada “provincia de Moçambique” foi separada do “Estado da India”, por iniciativa do Marquês de Pombal, em carta régia de 9 de Maio de 1752.

preenchidos por goeses que aí exerciam também advocacia e magistratura. Muitos goeses formados pela escola médica de Goa migravam também para Moçambique e Angola, ou outras colónias portuguesas em Africa, pois tendo em conta a semelhança climática entre Goa e aquelas regiões, eles estariam melhor preparados, na especialidade, do que os médicos formados em Portugal. Acresce ainda o facto de os cursos ministrados pela escola médica de Goa serem apenas válidos para Goa ou colónias portuguesas. (Para exercer em Portugal os médicos formados pela Escola Médica de Goa necessitavam de estudar pelo menos dois anos nas universidades portuguesas.)

A emigração para Moçambique, tinha para os goeses a vantagem de este ser um território geograficamente mais próximo de Goa e, por outro lado, de oferecer um clima semelhante, o que permitia, nesse aspecto particular, uma inserção menos penosa. Neste contexto, muitos goeses emigrados em Moçambique optavam por matricular os seus filhos na Escola Médica de Goa, ou mesmo no liceu goês, não só porque tendo família em Goa a situação se tornava economicamente mais vantajosa do que se optassem por Portugal, mas também porque assim se garantia a manutenção dos laços familiares e afectivos com o espaço de origem.

2.2.2 Período entre 1961 e 1974

Em 19 Dezembro de 1961, a União Indiana anexou o então designado “Estado Português da Índia”, situação que, por ter decorrido pela via da ocupação militar nunca foi reconhecida pela ONU¹⁵ (*Carta das Nações Unidas*, Artigo 2, §4). Este

¹⁵ Repudiando a posição da Índia ao ocupar Goa, em 17 de Dezembro de 1961, pela via militar, as Nações Unidas aprovaram a seguinte moção: “*Recalling that in Article 2 of the Charter all members are obliged to settle their differences by peaceful means and refrain from the threat or use of force in a manner inconsistent with the purposes of the United Nations; Deploring the use of force by India in Goa, Damão and Diu; Recalling that Article 1(2) of Charter specifies as one of the purposes of the United Nations to develop friendly relations among nations based on respect for the principle of equal rights and self-determination of peoples;*”

procedimento das Nações Unidas serviu também de suporte à posição do governo português, na altura liderado por Salazar, que só após a revolução de Abril de 1974 reconheceu a soberania indiana sobre Goa.

O projecto político de Nehru, desde que assumiu o poder como primeiro chefe de governo da Índia, em 1947, e que reflectia o objectivo do Partido do Congresso (*Indian National Congress*), era o de unificar o território que hoje se designa por União Indiana e que incluía também o Paquistão. Este território encontrava-se profundamente retalhado por enclaves de diferentes nacionalidades como reflexo da época expansionista protagonizada pelos europeus. Em Goa, Nehru tinha como interlocutor o *Goan Congress Committee* que desde 1928 pertencia ao *Indian National Congress* (Gaitonde 1987:20). Este movimento, fundado por Tristão de Bragança Cunha, tinha como objectivo a luta por uma Índia independente e unificada, o que implicava a junção de Goa, Damão, Diu, Dadrá e Nagar-Haveli, na altura sob administração portuguesa, ao território da União Indiana. De acordo com este cenário, e após a independência da Índia, a anexação daqueles territórios, pela União Indiana, estava eminente.

Portugal nunca aceitou a possibilidade de negociar com o governo indiano a descolonização de Goa, mascarando a situação de instabilidade política que se vivia naquele território, de acordo com a visão de Salazar e da política do Estado Novo, e transformando-a num quadro pacífico quer no contexto interno do país, quer na imagem veiculada para outros países. Consequentemente, incentivava a vinda de

1. *Calls for immediate cessation of hostilities;*
2. *Calls upon the Government of India to withdraw its forces to positions prevailing before 17 December 1961;*
3. *Urges the parties to work out a permanent solution of their differences by peaceful means in accordance with the principles embodied in the Charter;*
4. *Requests the Secretary General to provide the assistance as may be appropriate.*
(cit.in Lawrence 1963:182)

goeses para Portugal, para prosseguimento de estudos, numa manobra aliciatória e na tentativa de abafar algum descontentamento dos goeses, quer cristãos quer hindús.

Em 1954, Dadra e Nagal-Haveli, dois pequenos enclaves a norte de Bombaim, completamente cercados por território indiano, são tomados por *satyagrahis*¹⁶ que impedem Portugal de estabelecer qualquer tipo de contactos com aqueles territórios. No dia 19 de Dezembro de 1961, Goa, Damão e Diu são anexados pela União Indiana, com o estatuto de “*Union Territories*”, depois de dois dias de cerco e confrontos militares, encabeçados pelo exército indiano, processo a que se deu o nome de “Operação Vijay” (Gaitonde 1987:159).

Previendo estes acontecimentos, o governo português monta uma ponte aérea e marítima para deslocar para Portugal o que chama, na altura, os “refugiados de Goa” (Cf. títulos dos jornais “Diário de Lisboa”, “Diário da Manhã”, “Diário Popular”, “O Século”, de Dezembro de 1961). No dia 12 de Dezembro o Governador de Goa, General Vassalo e Silva, inicia o processo de repatriamento de mulheres e crianças portuguesas residentes temporariamente em Goa. A partir do dia 15 de Dezembro os jornais portugueses noticiam diariamente a chegada de “refugiados” da Índia, que se processa por ar através da TAIP (Transportes Aéreos da Índia Portuguesa), ou por mar, culminando com a chegada do Pacote “Índia”, em 31 de Dezembro, com 525 passageiros de entre os quais se contam “...cento e trinta goeses” (DM 31.12.1961).

As notícias jornalísticas sobre o processo de chegada de goeses a Lisboa não são elucidativas sobre o número de goeses e portugueses, designando-os indiscriminadamente por “*passageiros*”, “*refugiados*” ou “*compatriotas indianos*”. Entre 13 e 31 de Dezembro, e dado que os números não são coincidentes entre os diferentes jornais, é possível contabilizar cerca de 1000 pessoas que utilizaram a ponte

¹⁶ Os *satyagrahis* eram os membros afectos ao *Satyagraha Sabha* (concelho da não-violência) fundado por M.Gandhi em 1919 (Gaitonde 1987:17).

marítima ou aérea entre Goa e Lisboa. No dia 23 de Dezembro, o SNI faz publicar no jornal Diário Popular uma lista de 649 nomes de “...*refugiados entrados no aeroporto de Lisboa entre os dias 12 e 18...*” de Dezembro (DP 23.12.1961). É montada uma campanha de solidariedade para com os goeses chegados a Portugal, quer no sentido de os alojar, quer no sentido de garantir a sua alimentação e bem estar durante a adaptação a Portugal. Esta campanha é incentivada pelos meios de informação jornalística e radiofónica, sob orientação do SNI, mobilizando associações como a Mocidade Portuguesa, o Movimento Nacional Feminino, a Caritas e a Cruz Vermelha. Toda esta operação, profundamente enfatizada pela época de Natal, tão importante para os portugueses como para os goeses cristãos, culmina com campanhas de luto nacional, vigílias, romagens, encerramento de teatros e cinemas e até com a proibição de celebrar e comemorar as festas de passagem de ano¹⁷.

Neste contexto muitos goeses fixam-se em Lisboa, outros utilizam esta cidade como ponto de partida para outros espaços de acolhimento, sobretudo em África (Moçambique) mas também na Europa e no Canadá. Permanecendo em território português, os goeses não necessitam de mudar de nacionalidade e contam com o apoio institucional das entidades governamentais. A legislação portuguesa sobre nacionalidade que vigorava na altura em que Goa, Damão e Diu foram anexados pela União Indiana (1961), era a Lei Nº2098 de 29 de Julho de 1959, e considerava portugueses todos os indivíduos nascidos em “território português”. De acordo com a Constituição Portuguesa de 1933, então em vigor, o assim designado Estado da Índia era parte integrante do “território português”. Assim, logo após a anexação dos

¹⁷ A posição política e pública do governo português sobre os acontecimentos em Goa, Damão e Diu, e a sua recusa em discutir sequer as questões com ela relacionadas, é legível na brochura intitulada Invasão e Ocupação de Goa: Comentários da Imprensa Mundial, publicada pelo Serviço Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo em 1962. Trata-se de um volume de 619 páginas onde são publicadas selecções de notícias de jornais estrangeiros sobre a integração de Goa na União Indiana e onde invariavelmente a Índia é censurada em favor de Portugal. Foi feita também uma edição nas línguas originais onde as notícias dos jornais portugueses e brasileiros foram traduzidas para inglês.

territórios de Goa Damão e Diu por parte da União Indiana, o governo português fez publicar a Lei Nº2112 de 7 de Fevereiro de 1962, que determinava o seguinte:

“...A legislação portuguesa sobre nacionalidade continua a aplicar-se com relação ao Estado da Índia, considerando-se irrelevantes quaisquer disposições legais ou de outra natureza que sobre o mesmo assunto tenham sido ou venham a ser adoptadas, enquanto se não restabelecer o exercício da soberania portuguesa.”

O reconhecimento oficial da soberania indiana sobre os territórios de Goa, Damão e Diu, por parte de Portugal, só teve lugar em 3 de Junho de 1975 com a assinatura do Tratado entre Portugal e a Índia (Dec.Lei Nº206/75 de 17 de Abril). Dado que este tratado apenas reconhece a soberania indiana a partir da data de anexação dos territórios (20 de Dezembro de 1961 para Goa Damão e Diu e 11 de Agosto do mesmo ano para Dadrá e Nagar Aveli), os indivíduos nascidos em Goa antes dessas datas são ainda hoje considerados cidadãos portugueses¹⁸. Esta situação impede-nos de avaliar a extensão do grupo de goeses residentes em Lisboa, visto que à luz do direito português não existe qualquer diferenciação entre estes e os portugueses..

2.2.3 Período Pós 1975

Na sequência da revolução de 25 de Abril de 1974 é publicada a Lei Constitucional aprovada pelo Conselho de Estado, reconhecendo o direito dos povos à autodeterminação e a “...aceitação da independência dos territórios ultramarinos.” (Lei nº 7/74, de 27 de Julho). Esta lei põe termo à guerra colonial que se desenrolava em Angola, Guiné e Moçambique desde 1961. Uma das consequências imediatas desta mudança é o retorno dos portugueses residentes nesses territórios e que incluíam

¹⁸ Repare-se que estes são os únicos casos em que para adquirir a nacionalidade portuguesa basta a apresentação nos Serviços Nacionais de Registo central de uma certidão de nascimento comprovativa de que se nasceu em Goa, Damão ou Diu, antes de 1962.

indivíduos nascidos em Portugal, ou em outras colónias portuguesas, entre as quais se contavam os territórios indianos (Pires et al. 1984).

Com o acesso à independência dos territórios africanos, os indivíduos nascidos nas ex-colónias adquiriam automaticamente a nacionalidade dos novos Estados. Visto que de entre eles se encontravam indivíduos de origem portuguesa, outros de origem africana, e outros ainda provenientes de outras colónias ou ex-colónias portuguesas (Goa, Macau e Timor), foi necessário proceder à regulamentação destas diferentes situações. Assim, o governo português fez publicar o Dec.Lei nº308-A/75, que garantia a nacionalidade portuguesa aos indivíduos domiciliados em territórios ultramarinos, desde que:

- *Tivessem nascido em Portugal Continental ou nas ilhas Adjacentes (Açores e Madeira);*
 - *Fossem naturalizados;*
 - *Tivessem nascido no estrangeiro de pai ou de mãe nascidos em Portugal ou nas Ilhas Adjacentes ou Naturalizados;*
 - *Tivessem nascido no antigo estado português da Índia, desde que declarassem querer conservar a nacionalidade portuguesa;*
 - *Fossem mulheres casadas com portugueses, viúvas ou divorciadas de portugueses nas condições referidas nos pontos anteriores ou filhos menores destes.*
- Conservam ainda a nacionalidade os indivíduos descendentes até ao terceiro grau dos portugueses referidos nos 4 primeiros pontos acima indicados. (Cit.in Esteves 1991:133)*

Este decreto mostra bem o carácter de excepção atribuído aos indivíduos naturais de Goa, Damão e Diu, que vêm garantida a manutenção da nacionalidade portuguesa, caso fosse sua opção, apesar de não terem nascido nem em Portugal continental nem nas Ilhas Adjacentes. Era sobretudo em Moçambique que vivia a grande maioria dos goeses imigrados em África. Após o processo de descolonização alguns retornam a Goa, sobretudo os imigrantes recentes ou os que tinham imigrado na sequência da anexação de Goa, mas outros vêm para Portugal, especialmente os que aqui podem contar com o apoio familiar.

Também aqui é difícil contabilizar o número de goeses que se incluem dentro do grupo dos “retornados”. O estudo elaborado por R. Pena Pires em conjunto com outros investigadores (Pires et al. 1984) nada refere sobre esse assunto e, mesmo quando relaciona o número de retornados com o seu distrito português de origem, não enuncia qualquer dado em relação aos goeses, damanenses ou diuenses que acompanharam o movimento de retorno, fixando residência em Portugal. Alguns destes goeses, tinham já nascido em Moçambique ou Angola e este seria o seu primeiro percurso migratório; outros teriam passado por Portugal, após a anexação de Goa pela União Indiana, e agora retornavam; outros ainda teriam emigrado directamente de Goa para África e esta seria a sua segunda etapa migratória.

Em função dos dados disponíveis quer no Instituto Nacional de Estatística, quer no Serviço Nacional de Registos Centrais, quer ainda no Instituto de Apoio à Emigração, é de todo impossível avaliar o número de goeses que se encontram em Portugal. Em qualquer um destes momentos, que de algum modo marcam etapas e processos diferentes de migração, os goeses surgem sempre com o estatuto de portugueses o que dificulta qualquer análise apriorística mas é elucidativo sobre a atitude algo proteccionista que as entidades portuguesas sempre dispensaram aos casos de Goa, Damão e Diu.

2.3 Processos de Inserção no Espaço de Acolhimento

Os goeses têm demonstrado alguma facilidade de inserção no espaço de acolhimento que escolhem para imigrar, seja sob o ponto de vista profissional seja num contexto mais lato de índole cultural e social (Costa 1956; Souza 1975; Thomaz 1983). Sendo Goa um território bastante pequeno (3.400 Km²), economicamente

dependente da produção agrícola e da exploração de minério¹⁹, os goeses cristãos, que tendencialmente demonstram pouca propensão para profissões associadas àquelas actividades, têm procurado, em espaços exteriores a Goa, uma alternativa profissional que corresponda às suas expectativas de vida.

Anteriormente a 1961, o percurso migratório dos goeses era parcialmente determinado pelos pais, em função das escolas que escolhiam para a educação dos filhos: as escolas inglesas perspectivavam mais do que uma oportunidade de migrar visto que lhes permitia o domínio de mais uma língua (o português era aprendido em casa e nas escolas primárias, e o inglês nas escolas secundárias²⁰). A tendência para a emigração era sobejamente conhecida pelos governantes portugueses que a consideravam um “perigo” para a economia de Goa. Esta é uma preocupação patente no discurso do Governador da Índia, Jaime de Morais, quando em 1920 apresenta ao Governo a proposta de reforma do ensino, do então “Estado Português da Índia”:

“...Os Srs.vogais do Conselho do Governo conhecem a exagerada tendência do habitante da Índia Portuguesa para os estudos clássicos que, sendo dum alto valor educativo, aqui perturbam a ordem social, roubando desmedidamente as mais preciosas energias da colónia, em proveito de uma indesejável e exagerada tendência para as funções burocráticas, fora e dentro da colónia, quando nos campos se nota, dia a dia, uma maior falta de braços e de dirigentes, quando às indústrias regionais, por vezes tão interessantes e tão prometedoras, falta competência técnica na sua direcção e o operário educado” (Relatório sobre a Reforma do Ensino 1920) (s/a 1920)

O facto de viverem num espaço de encruzilhadas culturais, permitiu aos goeses uma adaptação relativamente fácil aos diferentes contextos de imigração, habituados que estavam a tolerar as diferenças e a partilhá-las²¹. *“...With the mounting emigration*

¹⁹ A transformação de Goa numa das principais estâncias turísticas da Índia é um fenómeno relativamente recente, iniciado nos últimos anos da década de 70.

²⁰ Hoje, que o português é uma língua que apenas se ensina em algumas escolas como língua optativa, todos os goeses falam inglês (“a língua do pão” assim chamada) o que é menos um obstáculo a superar quando se emigra para outros espaços da Índia, ou para os países de língua inglesa como a Inglaterra, o Canadá, a Austrália, ou países do Golfo Pérsico, um dos principais polos de atracção para os goeses, nos últimos 20 anos.

²¹ Um amigo meu hindu (Audhuta Kamat), ilustrou esta situação, partilhada por goeses católicos, hindus e muçulmanos, quando me contou que aos 4 anos sabia perfeitamente a diferença entre um hindu, um católico e um muçulmano, não apenas sob o ponto de vista religioso mas também em termos da prática de vida de cada um. Cresceu com essa realidade, partilhava a escola e os brinquedos

phenomenon. Goans went to several countries and thereby developed a cosmopolitan culture. In the centers of their settlement, they associated with the people of the respective countries."

(Souza 1975:216). Muitas famílias goesas emigradas continuam a procurar realizar o casamento dos seus filhos entre goeses²², o que não significa que a sociedade receptora apresente restrições a esse nível. Com efeito, os goeses têm demonstrado uma enorme capacidade de adaptação que resulta não só da sua facilidade de inserção como também do modo como as populações receptoras os acolhem. Para isto muito contribuiu a proximidade com a cultura ocidental, veiculada pelos portugueses, cujos cânones foram adoptados pelas famílias cristãs goesas, sobretudo de castas mais altas, como modelos de respeitabilidade e "boa educação", de acordo com os mitos que identificavam a Europa como a vanguarda do "desenvolvimento".

Contudo, se considerarmos a realidade migrante goesa em Portugal e a confrontarmos com a de outros países, verificamos diferenças significativas na caracterização dos grupos de imigrantes, evidenciadas por alguns sinais exteriores. O perfil das associações formadas por goeses, é talvez um dos sinais mais elucidativos. Enquanto em Portugal, onde existem imigrantes goeses desde o séc.XVII, a primeira associação de goeses, formalmente organizada, surge apenas em 1987, nos outros países, e mesmo na própria Índia, os goeses promovem a formação de grupos associativos desde o séc.XVIII. Veja-se o exemplo de Bombaim, onde existem 341 clubes de Goeses (Baptista 1958), ou o caso de Toronto onde está sediada a

com amigos de diferentes credos. Foi quando chegou a Portugal, com 18 anos, que pela primeira vez percebeu que havia lugares onde quase todas as pessoas eram "iguais". Este depoimento apenas me surpreendeu porque a minha experiência, assim como provavelmente a da grande maioria dos portugueses, foi exactamente inversa.

²² Entre goeses, mesmo no contexto cristão, o casamento por contrato continua a ser uma prática corrente mesmo no contexto migrante. Exemplo dessa realidade são os anúncios que diariamente se publicam nos jornais goeses, provenientes dos mais diversos sítios da Europa e América, com propostas ou procura de parceiros para estabelecer laços de casamento.

International Goan Organization, instituição que mais tem fomentado o contacto com outras associações de goeses espalhadas pelos diferentes países receptores.

Se considerarmos ainda os objectivos da Casa de Goa e os colocarmos em confronto com os de outras associações de goeses, como por exemplo os Clubes de Bombaim, verificamos que neste último caso os objectivos são “...*to live together as brothers in a foreign land*” (Baptista 1958:38) e definem-se do seguinte modo:

1. *To promote unity and mutual assistance among members*
 2. *To maintain premises in which members may reside.*
 3. *To promote, organize and conduct Provident scheme for the benefit of deceased members' families by payment of death (a sum of money)*
 4. *To promote, organize and maintain other schemes of mutual benefits for other purposes;*
 5. *To co-operate with other goan clubs or institutions for the promotion of the interest social, moral or economic of the members;*
 6. *To promote devotion to the Patron or Patroness (of the village)*
- (Ibid.)

Em Bombaim, os clubes têm claramente um fim proteccionista em relação aos goeses, enquanto em Lisboa, o objectivo da casa de Goa, é sobretudo o de fomentar uma união em torno de um sentimento de proximidade cultural. Neste caso, não há necessidade de protecção no sentido de uma sobrevivência e não existe qualquer consciência de perigos sociais ligados ao isolamento. A sociedade portuguesa não vê nos goeses uma diferença e muitas vezes nem lhes reconhece qualquer dissemelhança. A integração e a inserção são quase totais: os goeses casam-se com portugueses, a grande maioria ocupa posições profissionais de prestígio (Cf.Cap.4), e contam com a solidariedade dos portugueses no sentido em que partilham o mesmo sentimento de nacionalidade. Os seus filhos só muito tarde se dão conta que têm, em relação aos colegas portugueses, um passado genitor ligeiramente diferente, e uma “quase remota” origem indiana²³.

²³ Sofia Milagres Silva, dançarina do GDCCG, filha de pai goês e mãe portuguesa, refere-se à consciência de goanidade do seguinte modo: “...*eu considero-me portuguesa. A minha vida tem sido, basicamente, tradicionalmente portuguesa. (...) só depois de entrar para a Casa de Goa é que eu comecei a tomar consciência de que havia Goa e que Goa era na Índia, etc....*” (Milagres Silva

Em Portugal, os goeses participam nas movimentações políticas, assumem cargos de poder, lideram câmaras e municípios e associam-se a organizações partidárias. Ou seja, os goeses em Portugal participam activamente na construção do país, empenhados em contribuir para o desenvolvimento e melhoria das suas condições de vida, numa relação que se estabelece pelo seu estatuto de portugueses e não pelo estatuto de goeses²⁴. Em contrapartida, nas situações em que Goa necessita do apoio das comunidades goesas emigradas, os goeses que vivem em Portugal são frequentemente acusados de falta de solidariedade, enquanto as outras comunidades se associam aos goeses que vivem em Goa, na luta pelos seus objectivos²⁵.

Esta situação só pode ter lugar porque a grande maioria dos goeses imigrados em Portugal provém de um contexto social que se aproxima de uma sociedade portuguesa privilegiada. O facto de terem vindo para Portugal para progredir nos estudos (migração de carreira), denuncia um passado familiar que se aproxima de uma elite social portuguesa e que é sem dúvida o que resulta de uma elite social e cultural goesa. É neste sentido que Thomaz se refere à migração goesa como uma “migração de qualidade” (Cf. supra). Uma vez em Lisboa, os goeses acabam por conviver com indivíduos cujas motivações e protagonismos sociais são muito semelhantes aos seus. Acresce ainda o facto de, por Goa ser um espaço relativamente pequeno, e com uma estrutura social de hierarquia piramidal, a elite social é também minoritária, acabando por criar e adoptar modelos de comportamento muito semelhantes, que adquirem

1993). Esta opinião é corroborada também pelos dançarinos do GDCCG em que um dos progenitores não é goês.

²⁴ Veja-se o caso dos actuais deputados à Assembleia da República, Naraina Coissoró, Lobo Xavier, Correia Afonso, ou os casos de António Costa, ex-vereador da Câmara Municipal de Lisboa e candidato à presidência da Câmara Municipal de Loures; e ainda Abílio Fernandes, presidente da Câmara de Évora, de entre outros.

²⁵ Ainda recentemente a propósito da resistência que os goeses em Goa têm oferecido à construção da linha férrea do comboio de alta velocidade (Konkan Raillway), que atravessará Goa perto da Velha cidade pondo em risco a conservação dos monumentos arquitectónicos, a comunidade goesa em Portugal foi acusada de, ao contrário de muitas outras, não se ter associado ao movimento de protesto.

funções simbólicas de identificação. Assim, os goeses imigrados em Portugal, juntam-se para fruir e reproduzir memórias de uma vivência passada em Goa, do mesmo modo que procuram os portugueses partilhando um presente e um passado conjunto. Ao perguntar a alguns elementos do GDCCG como sentiam o seu processo de inserção em Portugal e como interpretavam a adesão dos goeses aos espectáculos do grupo, M^a Virginia Brás Gomes (directora de coreografia do GDCCG), respondeu assim:

“...O lado afectivo de estarmos juntos (goeses) não é obrigatoriamente porque a gente tem dificuldades. Porque tenha ou não dificuldades tem com aqueles e não com os outros uma empatia. Vamos a um exemplo: um juiz desembargador, da geração do meu pai, que possivelmente hoje é tão bem integrado como um juiz desembargador perfeitamente português. Possivelmente para ele o facto de ter ido ao nosso espectáculo não tem nada a ver com ele ter tido ou não dificuldades de integração. Ou aliás, se ele tivesse tido dificuldades de integração ele não teria tido mais prazer em estar ali do que teve por lá ter ido. Penso que é todo o apelo ao passado dele, ao qual ele corresponde, quer esteja mal integrado ou bem integrado. Eu acho que essa questão da integração põe-se de uma forma mais forte quando é a participação activa, porque ir ao espectáculo é apenas uma participação passiva. E eu acho que é isso que os nossos goeses não têm. E não têm porquê? Exactamente porque estão muito bem integrados.” (Brás Gomes 1993)

Esta é a leitura de uma goesa sobre si própria e sobre os goeses imigrados em Portugal que, se por um lado nos oferece dados sobre os referentes sociais que, para si, caracterizam os goeses (a escolha do *juiz desembargador*), grupo no qual ela se inclui (*da geração do meu pai*), por outro nos confirma a convicção nítida de que os goeses (“*nossos*” - em Lisboa) não têm tido, pelo menos à luz da sua experiência, dificuldades de inserção.

Este cenário impede também que muito raramente os goeses residentes em Portugal pensem em retornar definitivamente a Goa, o que já não acontece com goeses imigrados em Bombaim ou Dubai. O que se tem tornado cada vez mais frequente é o contacto com Goa em períodos de férias sobretudo para os goeses que ainda têm em Goa familiares muito próximos. Contudo, a hipóteses de retorno definitivo são muito vagas, situação para a qual concorre também uma cada vez menor identificação com o presente cultural e social goês, profundamente modificado em relação ao momento em

que os goeses iniciaram a migração e incapaz, por isso, de responder às suas expectativas. Todavia, é de salientar o facto de alguns goeses manifestarem a vontade de ir morrer a Goa, o que se tem verificado em alguns casos. Não se trata aqui de ter em Goa a “última morada”, como refere M^a Beatriz Rocha-Trindade (Rocha -Trindade 1989:15), mas antes de passar os últimos dias de vida no espaço onde se nasceu.

Estes e outros dados que reuni no decurso da pesquisa mostram que a imigração goesa para Portugal se aproxima mais, sob o ponto de vista dos goeses, de um perfil de “migração interna” (Jackson 1986:11; Rocha-Trindade 1985:470) do que “internacional” (Ibid.). Para isso contribuiu fundamentalmente o tipo de migrantes, maioritariamente cristãos e culturalmente próximos de referentes portugueses, e o facto de nunca terem tido necessidade de mudar a sua nacionalidade. A imagem mais próxima que obtive desta situação encontra-se no conceito de Rui Elvino de Souza sobre a sua própria nacionalidade:

“... assim como a senhora é uma portuguesa de Lisboa, eu sou um português de Goa...”

(R.Elvino de Souza 1993)

2.4 Conclusões

O contexto cultural de Goa tem estado profundamente condicionado pela emigração, processo que conheceu configurações diferentes consoante o momento histórico em que decorreu. A emigração para outras partes da Índia é, naturalmente, a primeira opção do movimento populacional de goeses. Mas é sobretudo após a chegada dos portugueses à Índia, e do início da colonização de Goa, que os goeses iniciam um processo migratório através do mar. Para esta situação contribuíram as oportunidades de trabalho oferecidas pelos portugueses ligadas à navegação e ao povoamento de outros territórios colonizados. Mas foi também decisiva a presença da

igreja católica que, a partir do séc.XVI, possibilitou aos goeses convertidos o acesso a uma realidade vivencial mais vulnerável ao contacto com outras culturas. O mar, interdito aos hindús de castas mais altas, era agora um novo caminho aberto aos goeses cristãos.

A exiguidade do território de Goa e a escassez de postos de trabalho em domínios exteriores ao trabalho agrícola, levam os goeses cristãos a considerar a emigração como uma alternativa de vida. Deste modo criaram-se pequenas comunidades migrantes em espaços tão próximos quanto distantes de Goa, tais como, Bangalore, Beira, Bombaim, Dubay, Lisboa, Lourenço Marques (Maputo), Londres, Luanda, Sidney, Rio de Janeiro, Toronto, entre outros.

Nos seu processo migratório, os goeses têm veiculado uma imagem de inserção mais ou menos fluida nos diferentes contextos de acolhimento. Contudo, a emigração para Portugal ou ex-colónias portuguesas em Africa, adquire aspectos muito particulares que lhe conferem um estatuto mais próximo de uma migração interna do que de uma migração internacional. O facto de os goeses não necessitarem, ainda hoje, de mudar de nacionalidade, e terem sido sempre recebidos em Portugal como portugueses, enfatiza ainda mais o estatuto de migração interna e por outro lado impossibilita a definição do número de goeses que residem em Portugal.

Mas, mais do que uma evidência factual, embora ambígua, este aspecto corresponde também a um sentimento, é visível na investigação de terreno e reflecte-se no facto de só em 1987 os goeses se terem juntado para formar uma associação vinculada ao espaço de origem. Para isso contribuiu o tipo de emigrantes que escolhiam Portugal como espaço preferencial de acolhimento, provenientes de uma elite social goesa, maioritariamente cristã, cujos interlocutores em Portugal eram igualmente protagonistas de um contexto social privilegiado. Na sua grande maioria,

os goeses residentes em Portugal, estão associados a uma migração de carreira, e têm hoje uma actividade profissional que se enquadra nos sectores mais prestigiados da sociedade portuguesa.

O casamento com portugueses consagra definitivamente a integração dos goeses em Portugal. Embora muitos goeses continuem a casar-se entre si, é um facto que o casamento entre goeses e portugueses é uma realidade, tão pacífica para os portugueses como para os próprios goeses. Este sinal, se por um lado é elucidativo sobre a facilidade de inserção dos goeses, por outro favorece a dispersão contribuindo para que cada vez mais os goeses em Portugal sejam uma realidade fluida, integrada e progressivamente indistinta da sociedade de acolhimento.

3. Modos de Ser Goês

3.1 A Goanidade: Definições

A unidade social colectiva designada genericamente por "goeses" não representa um universo fechado e muito menos uniforme. Se assim fosse a Casa de Goa seria a personificação desse universo reunindo à sua volta todos os goeses imigrados em Portugal, quer como associados quer como intervenientes activos nas iniciativas promovidas pela instituição. Com efeito, a noção de "goês" implica operar com uma grande diversidade de referentes, seja no contexto interno aos próprios goeses, seja no contexto exterior. Este é talvez o conceito mais problemático quer para os "goeses" quer para a investigadora, e que se torna ainda mais difícil quando aplicado aos "goeses" que vivem em Portugal.

Os estatutos da Casa de Goa não fazem a distinção entre indivíduos goeses e indivíduos nascidos em Goa. No Artº 5º do Capítulo II, o conceito de "goês" aparece implicitamente definido da seguinte forma (Cf. Apêndice 1- Estatutos da Casa de Goa):

1. Podem ser sócios da CASA DE GOA, as pessoas singulares nascidas em Goa, Damão e Diu, seus descendentes, seus ascendentes em 1º grau e respectivos cônjuges, bem como as pessoas colectivas com sede naqueles territórios.

2. Podem ser igualmente sócios da CASA DE GOA todas as pessoas singulares e colectivas que, embora não sendo naturais daqueles territórios ou não tendo aí a sua sede, se identifiquem com os seus fins e objectivos.

§ único - Os sócios referidos em 2 do presente artigo não gozam de capacidade eleitoral activa nem passiva.

O primeiro ponto deste artigo coloca em pé de igualdade os indivíduos nascidos em Goa, Damão e Diu, independentemente da naturalidade dos seus pais ou da sua identificação cultural com esse espaço. Se assim é, então porquê a designação de Casa de Goa em vez de Casa de Goa, Damão e Diu? Esta questão não parece problemática para os fundadores da Casa de Goa que se identificam como goeses mas é considerada exclusivista para os damanenses e diuenses que se sentem preteridos em função dos goeses. Reflexo disso é o número de sócios provenientes de Damão e Diu

que constituem apenas 2% dos sócios da Casa de Goa - 7 de Damão, 2 de Diu e 1 de Dadra - isto é, 10 em 585 sócios singulares (Cf. **gráfico e quadro 1**).¹

Simultaneamente são excluídos todos os indivíduos que embora não tenham nascido em Goa, são de ascendência goesa e se identificam culturalmente com a cultura goesa. Estes são remetidos para o Ponto 2 e, de acordo com o parágrafo único (§ único) não têm direito a voto nem são elegíveis para qualquer cargo directivo da Casa de Goa. Isto é, um indivíduo que tenha nascido em Goa, filho de pais portugueses, é considerado goês ao abrigo dos estatutos da Casa de Goa, podendo eleger ou ser eleito para qualquer cargo directivo, competência que é vedada, por princípio, a qualquer outro que sendo filho de pais goeses e tenha vivido em Goa tenha contudo nascido em território estrangeiro. Exemplo disso é o caso do primeiro presidente eleito da Direcção da Casa de Goa e seu fundador, Coronel Eugénio Oliveira, nascido em Goa mas filho de pais portugueses.

Esta perspectiva, assim formulada para efeitos institucionais e estatutários não é entendida do mesmo modo pela maioria dos indivíduos que tenham ou não nascido em Goa e que em qualquer dos casos se incluem ou excluem do nível de goeses quer no que se refere à sua identificação quer no reconhecimento da goanidade dos outros. Para estes, o conceito de goês define-se principalmente pela filiação e depois pelo local de nascimento. Fica assim claramente defendida a relação que se estabelece por ligações de consanguinidade em detrimento da que é conferida pelo direito internacional. Isto é, para os goeses, ser goês é sobretudo um atributo herdado. Mas tratar-se-à apenas de uma herança genética?

A minha convivência com os goeses quer em Goa quer em Lisboa permite-me perceber que a noção de herança através das relações de consanguinidade é determinante na definição do conceito de "goês" e de "cultura goesa". Muitos dos

¹Esta problemática, certamente interessante para a caracterização da Casa de Goa, não será contudo objecto deste trabalho, centrado no universo goês da área metropolitana de Lisboa. A utilização da designação de "goês" ou "goeses" corresponde a uma necessidade de poder operar com um conceito que identifique a representação social de uma ou de um grupo de pessoas e que ao mesmo tempo se aproxime da designação que essa ou essas pessoas utilizam para se referirem a si próprios ou aos outros. No contexto português, as palavras goês ou goeses são utilizadas como elementos distintivos em relação aos portugueses, sobretudo para as pessoas que se identificam como tal.

comportamentos culturais identificados, pelos goeses, como goeses são implicitamente considerados herdados geneticamente. A expressão várias vezes usada "*está-nos no sangue*", quando se referem a comportamentos que podem ou não desempenhar com êxito, indicia uma inevitabilidade herdada à nascença e que se mantém latente podendo, ou não, vir a manifestar-se. Segundo os goeses com quem trabalhei (quer em Lisboa quer em Goa), o código genético é o suporte de um certo número de aptidões que só podem ser desempenhadas por determinados indivíduos identificando-os socialmente quer na cultura a que pertencem quer fora dela². Esta visão pressupõe também um conceito cerrado, e de certo modo imutável, de cultura, o que se conjuga com a estrutura social goesa, organizada por castas, também estas herdadas e teoricamente imutáveis³ (Dumont 1992). Estes dados podem, aparentemente, indiciar algumas contradições, como por exemplo: Se a "cultura goesa" é entendida pelos goeses como uma cultura fechada, como justificar a inserção dos goeses, aparentemente fluida e não problemática em alguns contextos de migração como por exemplo Portugal? Como se justifica que os goeses em Goa ou em Portugal consigam claramente diferenciar comportamentos que consideram goeses de outros que designam por não goeses mas que coexistem com os primeiros?

Penso que estamos perante um exemplo claro de compartimentarização cultural, um processo enunciado por Alan Merriam, referindo-se ao facto de em determinadas situações as pessoas tenderem a absorver dois sistemas culturais que se

²O desempenho musical é um exemplo paradigmático deste conceito de herança cultural. No caso particular do *mandô*, um género musical vocal e coreográfico desempenhado por cristãos cujos conteúdos musicais e poéticos estão associados a uma elite instruída, a música adquire um estatuto de alguma erudição que, na concepção dos goeses, apenas pode ser produzida, quer no sentido da composição quer da interpretação, por indivíduos naturalmente aptos para o fazer. Neste caso verifica-se que existe um sentimento de pertença por parte dos Brâhmanes cristãos de Goa que entendem que apenas eles têm competência para compôr, cantar e dançar *mandô*. Quando se referem ao desempenho do *mandô* por parte de indivíduos de outras castas dizem que eles não "podem" cantar pois a sua qualidade e estilo vocais são naturalmente inaptos para o *mandô*.

³ Luis Dumont propõe a seguinte definição para o conceito de casta: *...o sistema de castas divide o conjunto da sociedade num grande número de grupos hereditários distintos e ligados por três caracteres: separação em matéria de casamento e de contrato directo ou indirecto (alimento); divisão do trabalho, tendo cada um desses grupos uma profissão tradicional ou teórica, não podendo os seus membros afastar-se dentro de certos limites; finalmente, hierarquia, que ordena os grupos em posições relativamente superiores ou inferiores umas às outras.* "(Dumont 1992:69)

mantêm separados um do outro (Merriam 1964:315).⁴ Nos últimos 100 anos de domínio político português em Goa, em que Portugal, como potência colonizadora, tinha perdido grande parte do seu poder, gerou-se um movimento de defesa dos valores locais, crítico do poder colonial, e que aos poucos foi construindo e sedimentando ao nível das elites a consciência de uma "cultura goesa", por alguns designada por "indo-portuguesa" ou "luso-indiana", através da valorização de comportamentos e atitudes que se diferenciavam simultaneamente do que se entendia ser português ou indiano (Thomaz 1983: 28). Oficialmente Goa era um território português e como tal os modelos político-administrativos e institucionais eram os portugueses. Reflectiam-se ao nível da educação formal, do direito civil e das práticas religiosas. Simultaneamente abriram-se várias escolas de língua inglesa, sobretudo na província de Bardez, e a emigração para a Índia e para países de língua inglesa tornou-se progressivamente mais forte (Pearson 1987).

3.1.1 Etnicidade ou Identidade Cultural

A convivência com esta "encruzilhada cultural" permitiu aos goeses alguma versatilidade na adaptação a contextos culturais diferentes, sobretudo nos que maior proximidade apresentavam com Portugal (Portugal, Macau, Angola e Moçambique). No caso dos goeses imigrados em Portugal, os processos de identificação cultural na relação com o espaço de acolhimento assumem contornos mais complexos. Dados os processos históricos que ligam Portugal a Goa e que fizeram de Goa território português desde 1510 até 1961, todos os goeses que nasceram até essa data podem ainda hoje requerer a nacionalidade portuguesa, sendo considerados portugueses à luz do direito português e internacional (Cf. supra Cap.2 (2.2)).

Neste sentido, a designação utilizada para referir a identidade dos indivíduos que nasceram em Goa e que vivem em Portugal, alterna em função da situação de ocorrência: são "goeses" à luz dos estatutos da Casa de Goa e "portugueses" à luz do

⁴Este conceito é também aplicado ao domínio da Etnomusicologia por Margaret Kartomi, Adelaida Reyes-Shramm e Jehoash Hirshberg (Kartomi 1981; Hirshberg 1989, 1993; Shramm 1989).

direito português. O que de facto está aqui em causa é a identificação que os goeses estabelecem com a designação utilizada como referencial de nacionalidade: enquanto o sentido de “pertença nacional” é adoptado em situações inerentes ao contexto burocrático e institucional (*“eu sou português porque assim refere o meu Bilhete de Identidade”*), no relacionamento com outros goeses e com portugueses é sobretudo um referencial cultural que é utilizado (*“eu sou goês”*)⁵. A faceta “goês” é fundamentada através da manutenção de comportamentos que consideram exclusivamente goeses e que coexistem com outros, adquiridos durante a infância ou na idade adulta no processo de adaptação à cultura de acolhimento. Isto é, os “goeses” reconhecem-se como pertencendo a dois contextos culturais diferentes, compartimentalizando-os e gerindo entre eles a fronteira possível⁶.

Esta ambiguidade coloca-se também aos goeses no momento em que se tentam definir como grupo demarcado da sociedade portuguesa. A reflexão sobre a possibilidade de o grupo de goeses que vive na área metropolitana de Lisboa ser identificado como uma minoria étnica não reúne consenso entre os sócios da Casa de

⁵Dado que Goa é um estado da União Indiana e não confere, por isso, o atributo de nacionalidade, muitos goeses optam pela auto-designação de “indiano”, quando querem fazer sobressair a sua posição anti-colonial, ou “indiano de Goa” quando apesar de uma posição anti-colonial reconhecem e querem demarcar a sua identidade goesa no contexto da própria Índia. Esta opção, em alguns casos, depende ainda da forma como accitam ou não a integração de Goa na Índia.

⁶Ilustra-se aqui como exemplo um excerto de uma entrevista com Maria Virgínia Brás Gomes, directora da secção de dança do GDCCG:

“... Ai Susana, isso é uma guerra antiga que eu nunca consegui bem resolver. Martirizei-me durante muitos anos mas deixei-me de martirizar porque de facto não conseguia chegar a situação nenhuma. (...)Decididamente! Ahmmm...acho que tenho talvez um património goês com tudo o que isso implica de diversidade porque acho que temos influências portuguesas sim! Não diria que temos património português, Susana! Mas acho que tenho um património misto. Tenho influências portuguesas, tenho influências indianas, não tenho dúvida, tenho influências inglesas também, em termos de educação e isso tudo, acho que sim. Se calhar se tivesse vivido em França também tinha influências francesas ou se tivesse vivido ... sei lá...no Pólo Norte era capaz de ter outro tipo de influências. Acho que... o que de berço eu tenho, não é, penso que é parte indiano e parte português. Não me peça para dizer o que é mais forte que eu também não sei. Em determinadas alturas...ou aliás, uma coisa eu lhe sei dizer: eu acho que em momentos de crise o que me vem ao de cima é o meu património indiano. O apelo que eu faço em termos de valores, quando eu estou sussubrando, seja em que situação for, são valores que eu penso que me advêm do lado indiano, que é a paciência, que é uma certa, uma certa tendência para desligar quando as coisas são demasiado violentas. (...) E tenho esta tendência em situações de alguma tensão, de alguma crise, acho que me posiciono...não me posiciono muito de uma forma ocidental. E isso não é adquirido, não é estudado, não é nada. É assim! Portanto, diria que em termos patrimoniais, se algum fosse mais forte, se é que quando a gente está num momento de crise aí é que aparece o que é de facto intrínseco em nós, então aí eu diria que se calhar a parte indiana tem mais pendor. (...)” (Braz Gomes 1993)

Goa e a designação é rejeitada sob o argumento de que não se pode exigir a um indivíduo que nasceu com a nacionalidade portuguesa que passe a ser *minoría étnica* no seu próprio país.

Este foi o argumento mais vezes enunciado durante uma reunião promovida pela Casa de Goa, em Março de 1993, como resultado de um convite da Câmara Municipal de Lisboa para que a Casa de Goa se associasse, juntamente com outras associações representantes de grupos de imigrantes em Lisboa, ao recém formado Gabinete de Apoio às Minorias Étnicas (GAME). A Casa de Goa promoveu uma reunião de sócios (estavam presentes 38 sócios), precedida de um jantar, onde se debateu o conceito de “minoría étnica” para o qual convidou um representante da Câmara Municipal de Lisboa, um psicólogo social holandês, de visita a Portugal, e a sua mulher, uma pintora portuguesa que viveu alguns anos em Goa. Esta reunião tinha como objectivo reflectir e colocar em confronto diversas opiniões sobre o conceito de “minoría étnica” e, eventualmente, decidir se a Casa de Goa se deveria ou não associar à iniciativa do município. Estava claramente em questão decidir se os goeses em Portugal correspondiam ou não ao conceito de “minoría étnica”, partindo do princípio que seria possível delimitar esse conceito. A reunião não foi conclusiva, mas durante a discussão foram vários os indicadores enunciados que, por aceitação ou recusa, consolidaram duas facções de opinião: os partidários do sim e os partidários do não. Os indicadores estavam afectos a conceitos e fenómenos como: a raça, a cor da pele, o código genético, a nacionalidade, a identidade cultural, experiências de segregação, a língua, o conceito de minoria, conceito de etnicidade, etc. A diversidade de critérios gerou a ambiguidade e a mudança de opiniões, impediu que a Casa de Goa se associasse ao GAME, mas sobretudo não respondeu à questão: os goeses em Portugal são uma minoria étnica⁷?

⁷ Outro episódio ilustrativo deste processo, no qual fui testemunha e também protagonista, decorreu no âmbito do Seminário “Minorias”, que integrava o Bloco II do Mestrado em Relações Interculturais da Universidade Aberta. Ao ser convidada para orientar uma das sessões deste Seminário, que deveria reflectir sobre a problemática dos goeses residentes em Lisboa, convidei dois goeses para orientarem comigo a sessão. O convite foi aceite, contudo os goeses que convidei aceitaram integrar um seminário intitulado “Minorias” para problematizarem o conceito deixando claro que a sua presença se justificava não pela identificação como “minoría” mas antes como estratégia de demarcação.

A expressão “minoria étnica” encerra dois conceitos eles próprios bastante ambíguos e de aplicação francamente subjectiva: “minoria” e “etnicidade”. Abdelmalek Sayad, elabora uma reflexão profunda sobre o conceito de “minoria”, designação que utiliza por questões de comodidade, e coloca a seguinte questão: “... *De groupes d'immigrés à minorités, quelle est la signification de ce glissement lexical?*...” (Sayad 1987:128) No seu trabalho sobre “minorias”, Sayad coloca o termo sempre entre aspas e, tomando como exemplo os imigrantes argelinos em França, questiona o conceito sobretudo no que se refere à auto-identificação dos indivíduos visados e também ao modo como as populações que os recebem (supostas “maiorias”) os revêm nesse mesmo conceito. Se a substituição do conceito de “grupo de imigrantes” pelo conceito de “minoria” corresponde de facto a uma mudança na estrutura da população imigrada, e por consequência na sua relação com o contexto exterior, então, diz Sayad:

“(…)Il faut chercher les raisons de pareille évolution dans les changements qui se sont produits dans la morphologie des populations concernées (structures démographiques, socio-professionnelles, culturelles ou de comportements, etc), et aussi, toutes choses étroitement liées les unes aux autres, dans le système des relations que ces communautés sont amenées à entretenir avec la société d'immigration et, correlativement, avec la société d'émigration. (...) ... le passage du fait 'immigré' à ce qu'on peut appeler le fait 'minorité' ou, plus exactement, le passage d'une dénomination à une autre de la même réalité social, serait, bien au contraire, pour partie le résultat, ou, mieux, l'indice d'une véritable reconversion de la relation de la société d'immigration à elle même.(...)” (Ibid. 130)

No caso dos argelinos residentes em França (cerca de 1.200.000), Sayad aplica o conceito de “minoria”, fundamentado da seguinte forma: no contexto francês, os argelinos correspondem a um grupo quantificável de pessoas, que participam numa mesma realidade cultural e social, fechada em si mesma, e que são reconhecidos de forma semelhante por todos os franceses. Contudo, o autor entende que a aplicação do conceito de “minoria”, criado pela sociedade receptora dos imigrantes, que culturalmente não se identifica com eles, deixou de ser um termo neutro para ser apropriado pelos grupos de imigrantes mais desfavorecidos como emblema simbólico

de luta (Ibid., 139). Este paradigma não é de todo aplicável aos imigrantes goeses residentes em Lisboa, perfeitamente inseridos na sociedade portuguesa, e culturalmente identificados com o contexto de acolhimento mesmo no momento que antecedeu a migração.

O segundo conceito que importa referir engloba a expressão “etnicidade” e prende-se directamente com o conceito de “minoría” visto que muitos autores recorrem a ele para fundamentar e delimitar o seu “universo minoritário”. É o caso de François Raveau que, numa tentativa de tornar mais objectivo o conceito de “etnicidade”, propõe a aplicação de sete indicadores que, supostamente, permitiriam o reconhecimento da etnicidade de um grupo: indicadores biogenéticos, territoriais, linguísticos, económicos, religiosos, culturais e políticos (Raveau 1987:109). Na definição de cada um destes indicadores verifica-se que a sua formulação é totalmente exterior ao próprio grupo visado, ou seja, os indicadores de etnicidade são passíveis de ser reconhecidos por indivíduos que não pertencem ao grupo em questão. Trata-se de indicadores que servem para estabelecer a diferença entre dois grupos de pessoas, que correspondem a universos numéricos diferentes, e que co-existem num mesmo espaço social, cultural e geo-político (a diferença entre a sociedade receptora e os imigrantes). Será que os indicadores de etnicidade aplicados ao mesmo grupo de pessoas, adquirem a mesma configuração independentemente do espaço de inserção em que o grupo se encontre? Será que para avaliar a “etnicidade” do grupo minoritário não temos também que avaliar a “etnicidade” do grupo maioritário? Finalmente, em que lugar entra o conceito de identidade e a forma como o grupo a que chamamos “minoría étnica” se identifica com os atributos conferidos pelo discurso “científico”? (Morin 1987:124)

Também M^a Beatriz Rocha Trindade discorre sobre esta problemática propondo uma aproximação à definição de “minoría étnica”, formulada do seguinte modo:

“...A designação de minoría étnica está (...) necessariamente associada a uma situação prolongada, geração após geração, de endogamia - esta associada, quase necessariamente, à conservação das normas e referências de uma cultura específica.” (Rocha-Trindade 1993:428)

Apresenta como exemplo o caso da “etnia cigana” mas salvaguarda todas as situações onde não exista possibilidade de reproduzir a sociedade de origem (caso dos fluxos migratórios constituídos só por homens), ou ainda aquelas em que o grupo imigrante não se revê no conceito de “minoría étnica”.

A versão de M^a Virgínia Brás Gomes ilustra de alguma maneira o processo que corresponde à posição dos goeses residentes em Portugal e as razões que os impedem de se auto-identificarem como “minoría étnica”:

“...é uma questão engraçada, os goeses por exemplo em relação a serem ou não uma minoría étnica. Nós temos tido conversas e discussões mirabolantes, sobre se são ou deixam de ser!? Eu tenho neste momento na direcção geral um trabalho sobre minorias étnicas e estou confrontada com esta grande dúvida, que me volta tudo ao de cima da última discussão que já aqui tivemos cá em casa até por causa das minorias, que é: eu tenho na lista no elenco das associações das minorias étnicas, a Casa do Brasil. A Casa do Brasil considera que os Brasileiros em Portugal são uma minoría étnica. Então, qual é o sentido de a Casa de Goa não achar que os goeses são uma minoría étnica? Pode dizer, os brasileiros estão errados, eles não são minoría étnica coisa nenhuma, não é? Eu não é bem isso que me preocupa Susana. Eu o que me preocupa é, e tem a ver um bocado com a questão que colocou há bocado da participação. Eu não estou de acordo que só os desgraçadinhos é que são minoría étnica. Não me parece que para ser minoría étnica tenha necessariamente que se ser desfavorecido,...). Não é esse o entendimento que eu tenho, eu acho que étnico tem a ver com raça, com cor, com características próprias de uma etnia. Nesse sentido eu acho que o goês é uma minoría étnica sim. Eu acho que o goês em Portugal é uma minoría étnica. Felizmente que é uma minoría étnica perfeitamente integrada em termos sociais, culturais, económicos, tudo, mas não deixa de ser uma minoría étnica. Possivelmente 80% dos goeses ou 90% dos goeses não pensa assim. Acho que o grande susto que nos dá a nós goeses de a gente pensar que é minoría étnica, é logo pensar que a gente é minoría étnica como os ciganos, como os cabo-verdianos, como não sei quê...o que acho não é obrigatoriamente assim” (Brás Gomes 1993)

A visão de M^a Virgínia Brás Gomes associa ao conceito de etnicidade elementos fundamentalmente do foro físico, designadamente a *raça*, a *côr da pele*, e as

“*características próprias de uma etnia*”. Estes são elementos tendencialmente objectivos que permitem aos goeses identificarem-se entre si e que serão supostamente visíveis para os goeses e entre goeses. Contudo, em muitos casos, não são suficientes para que os não goeses os identifiquem, o que retira a eficácia dos indícios enquanto *critérios de identidade* (Horowitz 1975:119). Na verdade muitos goeses, pelas suas características físicas e faciais, poderão ser identificados como “indianos”, mas outros há que dificilmente serão reconhecidos como diferentes dos portugueses.

Deste modo, a aplicação do conceito de etnicidade na sua versão diferenciadora através das características físicas não é de facto eficaz no caso dos goeses residentes em Portugal. Se acompanharmos o raciocínio de Daniel Bell ao tentar identificar uma comunidade através das características e sentimentos comuns que a une, e a aplicarmos ao caso dos goeses imigrados em Portugal, vamos concluir, tal como ele, que a raça, a cor da pele e a língua (nem todos os goeses falam konkani) não são elementos eficazes quer internamente ao grupo quer quando o grupo é identificado por portugueses. Assim também o conceito de etnicidade se torna profundamente confuso.

*“The term **ethnicity** is clearly a confusing one. It may be either a residual category, designating some common group tie not identified distinctively by language, color, or religion but rather by common history and coherence through common symbols.”* (Bell 1975:156)

Retomando o argumento dos goeses segundo o qual não se pode exigir a um indivíduo que passe a ser minoria étnica dentro do seu próprio país (cf.supra), e confrontando-o com a imagem construída por M^a Virgínia Brás Gomes, constatamos que a visão simbólica, e provavelmente deformada, que os goeses imigrados em Portugal detêm sobre o conceito de minoria étnica fá-los repudiar a identificação com ele, utilizando para isso um argumento de validade duvidosa. Nele é enunciado o passado histórico comum

com os portugueses, e o facto de no momento de nascimento, seja em Goa, em Portugal ou Moçambique, o seu estatuto de nacionalidade ser de facto português.

Apesar da tendência para promover a sua portugalidade, os goeses têm necessidade de se juntar e de reproduzir elementos indentitários que geograficamente associam à unicidade de Goa, demarcando, através deles, a sua diferença em relação aos portugueses. Todavia, entendem que, em homenagem a esse passado comum, os produtos culturais que representam devem ser partilhados e/ou apropriados pelos portugueses porque são também o resultado da sua história política e social. Deste modo fica também contornada a ambiguidade de uma demarcação étnica.

A dificuldade em aferir um possível conceito de etnicidade ou dos seus derivados (grupo étnico, minoria étnica, identidade étnica) ao caso dos goeses imigrados em Portugal, levou-me a questionar a operacionalidade do próprio conceito sobretudo porque neste caso se trata de um grupo profundamente heterogéneo, bem inserido no espaço de acolhimento e que não identifica a sua diferença em relação aos portugueses pela via da identidade étnica. Pierre Bourdieu, clarifica esta problemática do seguinte modo:

“A procura de critérios “objectivos” de identidade “regional” ou “étnica” não deve fazer esquecer que, na prática social, estes critérios (por exemplo, a língua, o dialecto ou o sotaque), são objecto de representações mentais, quer dizer, de actos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses e os seus pressupostos, e de representações objectais, em coisas (emblemas, bandeiras, insígnias, etc.) ou em actos, estratégias interessadas de manipulação simbólica que têm em vista determinar a representação mental que os outros podem ter destas propriedades e dos seus portadores.” (Bourdieu 1989:112)

Foi neste sentido, respeitando tanto quanto possível a posição e opinião dos goeses com quem trabalhei, que procurei evitar o discurso da etnicidade no meu trabalho de análise transferindo elementos que noutro contexto seriam associados ao conceito de identidade étnica, para o domínio da identidade cultural. Deste modo, a imagem de um grupo de goeses que em Lisboa convive e coexiste com portugueses, configura-se, para os

goeses, mais pelo que tem de comum com a cultura portuguesa do que pelo que tem de diferente. É a proximidade com Portugal que permite aos goeses, quer em Goa quer em Lisboa, o esforço de demarcação, pela diferença, do que entendem ser a "cultura indiana". Essa proximidade, se existir, não sendo linguística, não sendo rática, e não sendo geográfica, será inevitavelmente cultural.

3.1.2 Níveis de Goanidade

Tomando como ponto de partida o discurso da identidade, coloca-se agora a seguinte questão: o que é que culturalmente diferencia os goeses dos portugueses que permite criar e operar um conceito "goeses", e legitima a existência da Casa de Goa?

Para os goeses a designação "goês" é sobretudo utilizada como identificadora de uma "tradição" diferente da portuguesa mas integrada nela. Os indivíduos que cabem nessa definição são potencialmente portadores de um património cultural, que não depende do espaço de nascença mas sim da sua capacidade de intervenção na cadeia de transmissão do que se entende por identidade goesa. Isto é, devem conhecer a tradição⁸ e têm autoridade sobre ela; partilham o mesmo passado e têm sobre ele a mesma "*communis opinio*" (Shils 1981:302). Edward Shils refere o conceito de *communis opinio* (opinião comum) como fundamental no processo de transmissão da tradição e sobretudo na avaliação da autoridade dos detentores dessa tradição. Segundo Shils, a noção de que um grupo de indivíduos partilha, implicitamente, a mesma percepção das coisas (*communis opinio*), reforça a crença e permite a sua aceitação, tanto mais que ela é confirmada por indivíduos que pela sua idade, permitem uma maior ligação ao passado. (Shils1992:502-504)

⁸O conceito de "tradição" é aqui utilizado no sentido em que é definido e aplicado por Edward Shils, isto é, como um "conjunto de crenças aceites por uma sucessão de pessoas que podem ter estado em interacção uns com os outros em sucessão ou pelo menos numa cadeia de comunicação unilateral - mesmo que não intergeracionalmente continua." (Shils 1992:298) O mesmo autor refere ainda que "...uma crença inteiramente tradicional é uma crença que é aceite sem ser avaliada à luz de qualquer critério que não seja o facto de ela já ter sido aceite antes (...) ou ainda devido às qualidades carismáticas dos que a recomendam." (Ibid., 301) reforçando assim a importância do passado e dos consensos temporais.

Coloca-se agora uma nova questão: quem são os goeses portadores da tradição e quem são os destinatários no processo de transmissão? No meu período de investigação, quer através da observação, quer através da consulta aos arquivos da Casa de Goa (Cf. Anexo 2), foi possível perceber que existem de facto diferentes níveis de goanidade reconhecidos pelos goeses sobretudo quando se referem aos outros. Desde já importa referenciar a diferenciação religiosa que condiciona de sobremaneira a forma como os goeses se identificam, isto é, a utilização da designação "goês" pelos goeses cristãos (assim como as expressões derivadas desta como "cultura goesa", ou "tradição goesa") refere-se na maioria dos casos ao universo cristão utilizando a designação "hindú" quando se referem a hindús de ascendência e de naturalidade goesa e "indiano" quando se referem a hindús naturais de outros estados da Índia (cf. gráfico e quadro 1). É interessante verificar também que os sócios da Casa de Goa apresentam maioritariamente nomes cristãos, 1% são hindús de Goa, 1% provêm de outros estados da Índia e ainda 1% são Muçulmanos.

Esta problemática tem estado presente na delineação dos projectos e âmbito de intervenção da Casa de Goa que vê muitas vezes acusadas as suas direcções, quer por parte de goeses cristãos quer por parte de goeses hindús, de estarem vocacionadas apenas para a população goesa cristã. Existem alguns dados objectiváveis que de algum modo fundamentam esta opinião como seja o facto de não existirem elementos hindús entre os fundadores da Casa de Goa, o facto de o GDCCG desempenhar reportório em konkani de proveniência exclusivamente cristã, e ainda o facto de todas as actividades levadas a cabo pela Casa de Goa reflectirem sobretudo o imaginário cristão⁹, mesmo que o presidente da direcção seja, desde Maio de 1992, de religião hindú¹⁰.

9. Por exemplo os festejos da Passagem do Ano, a celebração anual da Missa e Festa de S. Francisco Xavier, o facto dos Ciclos de Conferências serem designados por "Conversas ao Balcão" quando o Balcão é um espaço existente apenas nas casas cristãs, de entre outras.

¹⁰ O empenhamento que os sócios da Casa de Goa demonstraram na eleição do actual presidente da direcção prende-se com dois tipos de factores, difíceis de hierarquizar mas que indiscutivelmente denunciam uma estratégia de interesses para a consolidação do projecto Casa de Goa. Assim, e sem querer atribuir qualquer ordem neste enunciado, conjuga-se por um lado o facto de se tratar de uma figura pública (Professor Naraina Coissoró), professor universitário e deputado à Assembleia da República; por outro lado, o facto de ser hindú funcionou como estratégia para atrair a adesão de

Os dados que a seguir se apresentam constituem a totalidade do meu universo de observação e análise, centralizado no conjunto de associados da Casa de Goa. As designações enunciadas correspondem a uma concepção interna (émica) sendo correntemente utilizadas no discurso falado, em especial pelos indivíduos que se enquadram na designação "goeses". Os indivíduos pertencentes às outras designações reconhecem a existência desta categorização, assumem a designação que lhes é atribuída apesar de, quando nascidos em Goa, terem tendência a auto-denominarem-se "goeses", utilizando a naturalidade como primeiro critério. Isto é, estas designações reflectem principalmente o ponto de vista dos próprios "goeses", embora sejam tacitamente aceites pelos indivíduos que não pertencem ao nível aqui designado por "goês".

O critério utilizado, por parte dos "goeses", para a atribuição destas designações obedece acima de tudo a um referencial cultural que identifica por um lado os indivíduos cristãos, portadores de facto ou em potencial¹¹ de uma "tradição" que se reconhece como goesa e que resulta também da apropriação de elementos culturais ocidentais através dos portugueses. Por outro, os indivíduos que, por questões religiosas (hindus e muçulmanos), de proveniência (damanenses, diuenses, indianos, etc) ou de ascendência (*descendentes*¹², portugueses) têm, em relação à cultura goesa, entendida pelos "goeses" na sua vertente católica e socialmente hierarquizada, a sua autoridade menos reconhecida pelos primeiros. Estão assim em jogo elementos de categorização que de algum modo relacionam níveis de "pureza

outros goeses hindus à Casa de Goa. Contudo, o facto de se tratar de um hindu não praticante, casado com uma portuguesa católica e dos seus referentes de sociabilidade estarem mais próximos dos portugueses cristãos, não exteriorizou qualquer mudança nas actividades e na imagem da Casa de Goa, pelo que não houve qualquer adesão de novos elementos hindus ao projecto.

¹¹ Trata-se neste caso de indivíduos filhos de pais "goeses" mas que não nasceram nem cresceram em Goa.

¹² Tratando-se de um trabalho que aborda problemáticas associadas à migração importa aqui fazer uma distinção entre o conceito de *descendente* aplicado aos goeses, e a acepção da palavra no léxico sociológico das migrações quando aplicada aos *descendentes dos emigrantes*. Recorrendo à definição proposta por M^{te} Beatriz Rocha-Trindade, entende-se por "descendentes de emigrantes" "(...) Os filhos de emigrantes de primeira geração, quando nascidos no estrangeiro ou aí residentes desde antes da sua escolarização (...)" (Rocha-Trindade 1988:324). O conceito de *descendente* aplicado aos goeses, é totalmente independente do processo contemporâneo de migração, embora resulte do processo de miscigenação em Goa, e da emigração de portugueses para aquele território. Adiante, neste mesmo capítulo, referir-me-ei a este conceito com mais detalhe.

rácica" com a capacidade e legitimidade de apreensão e representação de uma cultura, neste caso a cultura goesa. Os critérios de selecção não são homogéneos. Tal como na casta, não existe mobilidade possível, por princípio, sendo determinada pelo nascimento o atributo que o indivíduo herda.

Designação	Naturalidade	Religião
Goês	Goa/Portugal/India/Africa	Cristão
Hindú	Goa	Hindú
Muçulmano	Goa	Muçulmano
Damanense	Damão	Cristão
Diuense	Diu	Cristão
Descendente	Goa/Portugal/África	Cristão
Português	Goa/Portugal/Africa	Cristão
Indiano	India (não Goa)	Hindú

Quadro 3.1 Critérios e Designações utilizados pelos sócios da Casa de Goa, para diferenciarem a população dos associados

A opção pela utilização destas designações na caracterização do meu universo de análise, resulta do facto de elas serem implicitamente aceites pelos indivíduos que as constituem, e também porque em Goa elas adquirem exactamente a mesma forma e o mesmo significado. Elas fazem parte de um sistema de crenças *intrapessoais* e *interpessoais* (Shils 1992:298), isto é, são elementos em que o indivíduo ou o conjunto de indivíduos acredita mesmo antes de tomar consciência deles. Este estatuto não só define como legítima a tradição porque reforça o modo como ela é transmitida intergeracionalmente. Os elementos de identificação que estas designações denunciam serviram de base à construção de uma outra grelha de categorização que designei por "níveis de goanidade".

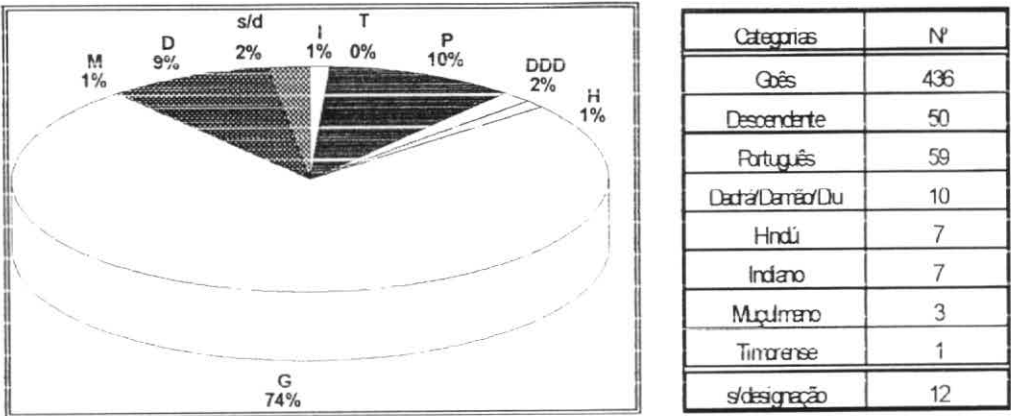
Os níveis de goanidade tentam avaliar o maior ou menor grau de relação social e cultural com Goa que num determinado momento é consensualmente reconhecido a um indivíduo dentro de um grupo¹³. Essa relação com Goa, na sua dupla vertente, é

¹³O termo grupo é aqui utilizado num sentido mais ou menos amplo que engloba não apenas um conjunto de pessoas onde todos se conhecem (família, amigos, pequenos clubes, tertúlias, etc.) mas também um aglomerado mais vasto onde não existe um relacionamento pessoal mas onde todos os

avaliada em função de diferentes critérios como a ascendência (filhos de pais goeses), o local de nascimento e crescimento (nascido ou não em Goa), e o conhecimento que se tem ou pode vir a ter das práticas sociais que, no contexto do grupo, caracterizam a cultura goesa. Quanto maior for a proximidade de um indivíduo com Goa quer ao nível da ascendência, do conhecimento e das vivências, mais reconhecida lhe é a autoridade para transmitir e conservar a memória do grupo (Connerton 1993:3), logo maior é o seu nível de goanidade. Contudo é visível uma relação de assimetria entre estas variáveis, isto é, se se verificar que um indivíduo é de ascendência goesa, mesmo que nunca tenha contactado com Goa ele é considerado potencialmente capaz de apreender comportamentos e práticas que fazem parte da cultura goesa. Ele será um elemento potencialmente activo nos processos de transmissão e conservação da memória do grupo porque é o representante de um passado que embora não seja o seu (pessoal) é a memória colectiva das gerações que o produziram. Na concepção aqui presente, a capacidade de apreender conhecimento, e a autoridade que se poderá ter ou não sobre ele, depende mais de um padrão genético do que de uma vivência. Do mesmo modo, um indivíduo cuja ascendência não seja goesa ou totalmente goesa (*portugueses, descendentes*), mesmo que tenha nascido e crescido em Goa terá sempre um papel de menor autoridade, na opinião dos outros elementos do grupo, perante a memória da tradição cultural. Mesmo que o seu conhecimento e vivência seja muito superior aos indivíduos do primeiro caso, ele será sempre inserido num nível de goanidade inferior. Na verdade a avaliação dos níveis de goanidade por parte dos goeses, utiliza como primeiro critério a herança genética sendo esta a condicionante e determinante dos conhecimentos adquiridos.

indivíduos têm consciência e conhecimento da existência dos outros (os "goeses" em Lisboa, por exemplo).(Connerton 1993:1)

Gráfico e Quadro 3.2 - Designação dos Sócios da Casa de Goa



Fonte: Ficheiro de Associados da Casa de Goa

Quadro 3.3 - Relação da designação dos sócios da Casa de Goa com a naturalidade

Categoria	Africa						Damão/Diu	Goa	Índia	Portugal	out	?	
	A	M	Q	T	U	Z							
G	8	125	5	2	1	2		267	10	14	2		436
DD							10						10
D	1	1					1	41	1	5			50
H								7					7
M		1						1		1			3
I		2							3			2	7
P								5		55			60
?								1				11	13

Fonte: Ficheiro de Associados da Casa de Goa

A leitura do Gráfico e Quadro 3.2, em confronto com o Quadro 3.3, mostram-nos que dentro da categoria “goeses”¹⁴, que corresponde a 74 % dos associados da Casa de Goa, podemos distinguir pelo menos dois grandes níveis: os goeses, que, na sua relação com Goa, têm um passado comum e os goeses cujos pais, na sua relação com Goa, têm um passado comum. No primeiro caso trata-se dos indivíduos da

¹⁴A definição de níveis foi organizada durante a elaboração e classificação do ficheiro de sócios da Casa de Goa e contou com a colaboração do secretário da Casa de Goa, Sr. Carlos Rego, funcionário público na reforma, nascido em Goa.

primeira geração de migrantes que tenham nascido em Goa e filhos de pais goeses. Estes identificam-se como goeses e identificam os seus filhos como portugueses embora coloquem algumas dúvidas quando enunciam a formação cultural, isto é, consideram que através do processo educativo transmitiram aos filhos parte do seu património. A maioria destes indivíduos emigrou por questões de carreira ou prosseguimento de estudos, nasceu aproximadamente na década de 30 (Cf. Gráfico 4.5) e manteve modelos de relacionamento social aprendidos em Goa, *"é a memória de nós mesmos..."*¹⁵.

No segundo nível temos o caso de indivíduos dentro da mesma faixa etária dos primeiros, filhos de pais goeses mas que não nasceram em Goa (na maioria dos casos nascidos em Moçambique). Dependendo do relacionamento mais ou menos próximo que mantiveram com Goa, estes indivíduos consideram-se goeses ou portugueses em função do que manifestam ou não interesse para que os seus filhos se aproximem da cultura goesa. Em alguns casos chegaram a aprender konkani depois de adultos para reforçar o que entendem ser a "identidade goesa". Estes indivíduos fazem de facto parte de uma segunda geração de migrantes (sobretudo os que nasceram em África) mas o seu relacionamento social em Portugal ocorre fundamentalmente com os migrantes da primeira geração, da mesma faixa etária e, na maioria dos casos, casaram-se entre si. Esta situação concorre para que a definição de si próprios seja ainda mais complexa do que no caso dos goeses do primeiro nível. Em resposta à pergunta sobre a designação da sua identidade remeto para o texto do anexo 3¹⁶, que reflecte bem a situação de ambiguidade sentida pelos "goeses" não nascidos em Goa, e seleccionei dois excertos de entrevista que me parecem ilustrativos:

¹⁵Esta mesma versão se reflecte neste excerto de entrevista:

SS - Uma coisa que tenho dado conta é que quer aqui em Portugal quer em Goa, quando existe uma reunião com muita gente, acaba sempre em cantoria, não é?

Jerónimo Silva - *Sim, sim, sim. Isso é normal. Em Goa é normal. E aqui isso é um bocado a memória de nós mesmos e portanto continua a ser. Portanto continuamos a fazer da mesma maneira como nós fazíamos antigamente nas nossas festas, nas festas dos anos, etc. Pronto ... juntamo-nos aí...* (Araújo Silva 1993b)

¹⁶ Note-se que a este respeito foram já publicados 4 artigos na revista GOA que conta apenas com 6 números editados.

1. "...Essa pergunta eu já a tenho feito muitas vezes a mim próprio. Moçambicano deixei de me sentir há alguns anos. (...) ...sinto uma grande afinidade ... uma grande ligação entre Portugal e Goa ... quer dizer ...fico sem saber o que é que sou porque sinto essas duas coisas." (E.Carmo Costa 1993)

2. "...Não me sinto Moçambicano! (...) Se calhar sinto-me indo-português. Sinto-me um bocado dividido. Quando estou na Índia ... ahmmm ... sinto-me português e quando estou em Portugal se calhar sinto-me mais indiano..." (R.Carmo Costa 1993)

O segundo nível de goanidade é designado pelos sócios da Casa de Goa por *Descendentes*, isto é, indivíduos que supostamente descendem de portugueses. Na delimitação deste nível encontra-se alguma ambiguidade pois enquanto os *descendentes* refutam a ideia de que tenha havido qualquer cruzamento com goeses ou indianos na sua ascendência, os goeses aceitam essa possibilidade. De algum modo, é possível reconhecer nos *descendentes* certas características físicas que confirmam esta segunda hipótese, seja pela cor da pele seja à conta de alguns traços fisionómicos que denunciam uma origem indiana.

Em Goa, só são considerados *descendentes* os indivíduos cujos pais pertençam os dois a esse nível. No caso de um casamento entre um goês e um português, ou entre um goês e um descendente, os seus filhos são considerados *mistos*. Quer social quer biologicamente estes indivíduos constituem um grupo à parte da sociedade goesa, embora integrado nela, e observam comportamentos que muito se assemelham ao estatuto de uma casta seja do seu próprio ponto de vista seja do ponto de vista das outras castas. Os goeses evitam o casamento com *descendentes* por razões que se prendem por um lado com a consciência de "pureza" rática e por outro porque remetem para este grupo tipos de comportamentos que se afastam dos padrões morais considerados pelos goeses como modelos de boa educação, por se encontrarem mais próximo da cultura europeia. Raquel Soeiro de Brito apresenta assim o grupo dos *descendentes*: "...houve grupos da população que, mantendo mais patentes as suas características europeias, se viram excluídos do organismo social goês, forçados a constituir casta separada, uma varna mais na complicada manta de retalhos da

Índia: os descendentes, que, pretendendo embora orgulhar-se da pureza do sangue, são, quando não mistos, pelo menos psicologicamente goeses." (Brito: 1967)

O grupo dos *descendentes* resulta do processo de miscigenação implantado por Afonso de Albuquerque no séc. XVI e continuado pelos governadores e vice-reis portugueses. Na verdade é difícil determinar em Goa quem são exactamente os indivíduos que não descendem de casamentos entre indianos e portugueses, visto tratar-se de um processo multi-geracional e que apenas a oralidade permite delimitar. Vimala Devi e Manuel de Seabra (autores de uma obra exhaustiva sobre literatura indo-portuguesa), explicitam esta situação dizendo que "*Ignora-se até que ponto a miscigenação permeou as diferentes camadas populacionais das Velhas Conquistas, mas, a julgar pelo que escreveram antigos cronistas e modernos historiadores, sangue português deve correr nas veias da maior parte das famílias de Goa.*" (Devi e Seabra 1971: 17)

Apesar da origem deste grupo social ser já longínqua e de o número de famílias descendentes ser bastante reduzido em Goa, continuamos a testemunhar, em especial por parte das famílias católicas de castas mais altas, algum afastamento no relacionamento social com estes indivíduos. Esta atitude espelha bem os hábitos de comportamento e mais uma vez a exteriorização de uma estrutura social supostamente imutável e a convicção de que tal como a casta também os comportamentos se herdam. A elite social goesa, que atingiu o seu período dominante na segunda metade do século passado e primeiro quartel deste século, foi sempre, por princípio, impermeável aos *descendentes* quer nas relações sociais quer no casamento. Estes constituíram a sua própria elite mais próxima do poder político-administrativo, na maioria dos casos ligados à carreira militar, e progressivamente foram perdendo influência e poder na vida política e social de Goa sobretudo após as reformas pombalinas. De uma situação de privilégio no século XVIII e primeira metade do séc.XIX, os *descendentes* foram claramente vencidos pela elite brahmanica e em 1961



eram apenas 2.000 indivíduos quando um século antes eram ainda 6.000. (Thomaz 1983)¹⁷

No conjunto dos 587 associados da Casa de Goa, 50 são *descendentes* o que corresponde a uma percentagem de 8,7%. Neste contexto não se verifica o mesmo relacionamento social que se encontra em Goa entre goeses e *descendentes*. Por parte dos goeses existe claramente a noção dos diferentes níveis de goanidade, mas ela não se reflecte, pelo menos de forma explícita, no quotidiano. Quando questionados sobre esta problemática os goeses não demonstram qualquer tipo de discriminação em relação aos *descendentes*, a não ser quando se referem ao facto de alguns poderem conhecer melhor a generalidade da cultura goesa pois, dada a sua condição social, era-lhes permitido o contacto com todos os estratos da população. Contudo os *descendentes* raramente enunciam este nível e identificam-se como goeses.

Esta questão é talvez uma das mais complexas e delicadas de abordar quer no contacto com os goeses quer, e principalmente, com *descendentes*. Nas ocasiões de convívio doméstico ou nas *tertúlias* não está explícita qualquer relação distintiva e as alusões a esses níveis, em situações que pude testemunhar, fazem-se sempre com extrema discrição. Penso que, de certo modo, o facto de estarem afastados de Goa, não só diluiu a atitude discrição que se verifica em Goa como contribuiu para a aproximação de goeses e *descendentes* da mesma geração com elementos comuns de ligação ao passado: o percurso escolar e o momento de migração.

Finalmente podemos ainda enunciar um último nível de goanidade: o caso dos filhos dos goeses imigrados em Portugal (2ª geração) que se inserem numa faixa etária entre os 10 e os 30 anos. Antes de tentar definir este nível convém esclarecer as razões pelas quais estes indivíduos se enquadram em níveis de goanidade e se diferenciam dos

¹⁷O final do domínio do grupo dos descendentes é decidido com a extinção do Exército da Índia pelo ministro Jaime Moniz, em 11 de Novembro de 1871. Para fundamentar a sua decisão, Jaime Moniz declarou no Parlamento que "...esta instituição era opressiva, porque constituía o apanágio, a primazia de uma classe com tendência a organizar-se numa casta superior no seio de uma sociedade onde os preconceitos religiosos e as profundas diferenças étnicas mantêm já de si as pessoas divididas." (cit.in THOMAZ 1983: 28)

seus pais, quando em alguns casos os seus pais constituem, em relação a Goa, uma segunda geração de migrantes (ex: goeses nascidos em Moçambique).

Retomando como universo de análise a Casa de Goa e o GDCCG, verifica-se que são estes os indivíduos que hoje são chamados a protagonizar e revivificar a cultura dos pais. Eles reconhecem os pais como goeses e identificam-se como portugueses embora remetendo a sua formação e origem para Goa. A sua inserção dentro de um nível de goanidade ocorre a partir do momento em que por um lado eles representam para os pais a garantia da continuidade da cultura goesa em Lisboa, (situação que é esboçada quer pela educação em casa quer pelo incentivo na participação do projecto da Casa de Goa) e por outro eles próprios ao aderirem ao projecto que os pais lhes propõem, estão a legitimar a sua relação com Goa e a apreender elementos culturais que os aproximam do nível de doanidade goês.

Em situações em que coloquei a questão sobre o sentimento de identidade ou de nacionalidade a resposta nunca foi peremptória ou exclusivista quer em relação à nacionalidade goesa ou portuguesa. Em oito entrevistas a filhos de goeses nenhum entrevistado se identificou como exclusivamente português, apesar de terem nascido ou em Portugal ou em Moçambique. Dou como exemplo três tipos de respostas:

Ex.1: (R.Elvin de Sousa 1993)

SS - Tu consideras-te português ou goês?

Rui Sousa - Eu considero-me português de Goa (...) como a senhora, penso, que é portuguesa de Lisboa. (...)

SS - Mas tu nasceste aonde?

RS - Em Portugal.

SS - Então consideras-te português de Goa porquê?

RS - Porque os meus pais são de Goa, tive acesso a dois tipos de culturas, quer dizer, ... pela minha vida fora de casa tive acesso à cultura portuguesa e pela minha vida dentro de casa, e pelo facto de os meus pais irem bastantes vezes a Goa ... e eu ainda passei lá algum tempo, pouco ... quando era miúdo (...) por isso tive um grande contacto com a cultura de Goa. É por isso que eu acho que sou português de Goa.

Ex.2: (N.Elvin de Sousa 1993)

Nalini Sousa - Considero-me portuguesa mas fico orgulhosa se dissessem que eu era de Goa. Acho que ficava radiante, gostava imenso, sinceramente. Se calhar até há orgulho de mais. (...) Eu antigamente até detestava o meu nome, odiava-o, e pensava porque é que não me tinham posto um nome normal. Tinham que me por logo Nalini. Mas depois ... depois comecei a orgulhar-me. Gostei imenso. Agora gosto de poder

estar lá na Casa de Goa, de poder dançar, de poder fazer qualquer coisa. É como se estivesse a representá-los um bocadinho aqui.

Ex.3: (Noronha1993)

Indira Noronha - A minha identificação com Goa vem desde muito longe. Não sei se foi influência do meu pai que estava sempre a dizer: ah! vocês têm muito mais de lá do que de cá, por muito que vos doa isso, o vosso sangue tem muito mais de lá do que de cá! E eu pronto, estava sempre a argumentar contra mas sabia que havia muita coisa que teria a ver com Goa. De modo que senti sempre que quando lá chegasse iria sentir uma grande identificação. E senti!

Conclusões

Quando nos referimos aos goeses imigrados ou residentes em Portugal estamos de facto a invocar uma realidade complexa, heterogénea, carregada de ingredientes que pelo tipo de proximidade com Goa conferem a cada indivíduo níveis diferentes de goanidade. O quadro 3.4 pretende apresentar de forma mais clara esses diferentes níveis, sob o ponto de vista émico, configurando uma hierarquia não rígida, definida pelo maior ou menor grau de proximidade passada com Goa, e que permite a mobilidade apenas nos 4 primeiros níveis.

Nível		proximidade passada com Goa		
		Nível dos pais	nascido em	vivência até adulto
Goês	1	Goês	Goa	Goa
	2	Goês	fora de Goa	Goa
	3	Goês	fora de Goa	fora de Goa
	4	Goês	fora de Goa	Portugal
Descendente	5	Descendente	Goa	Goa
Português	6	Português	Goa	Goa

Quadro 3.4 Níveis de Goanidade no contexto dos imigrantes goeses em Lisboa

Este quadro mostra de algum modo que nas diferentes configurações que o conceito de goês pode assumir, existe de facto um nível “quase perfeito” em que a goanidade se define na totalidade (visão émica). Para que isso aconteça é necessário

que o indivíduo em questão seja a reprodução dos padrões exactos da sua ascendência. Ou seja, um indivíduo que pertença ao 1º nível de goanidade, tem que ter vivido em Goa até à idade adulta e nascido em Goa no seio de uma família onde estes dois elementos se tenham verificado, ou pelo menos se pense que assim foi, em todas as gerações. A possibilidade que outros indivíduos têm de se aproximar do primeiro nível de goanidade depende do modo como observam estas diferentes condições e do peso que cada uma delas tem. A ascendência goesa é uma condição eliminatória, a vivência em Goa reforça o nível de goanidade e ter nascido em Goa é um elemento simbólico cuja validade faz mais sentido para os indivíduos pertencentes aos níveis 5 e 6, enquanto atributo de naturalidade, do que para os indivíduos pertencentes aos outros níveis de goanidade.

Em termos de reprodução da identidade goesa, os indivíduos dos 4 primeiros níveis são considerados, pelos goeses de nível 1, como potenciais veículos de transmissão. Isto significa que eles podem “aprefeiçoar” o seu nível de goanidade e significa também que a goanidade é um atributo que se herda podendo ou não vir a manifestar-se em função dos elementos mais ou menos propiciatórios que os estimulem. O vínculo à herança é determinado pela ascendência e provavelmente enfatizado por uma prática hierárquica em que a casta é talvez o paradigma mais inequívoco. Com efeito, tal como a casta, também o acesso à goanidade é determinado à nascença não pelo local de nascimento mas antes pelo código genético.

Face a esta análise, nos próximos capítulos deste trabalho utilizarei a designação “goês” referindo-me aos indivíduos que, segundo a análise acima descrita, se enquadram nos quatro primeiros níveis de goanidade (Cf. Quadro 3.4)

4. A Casa de Goa

4.1 Fundação

A Casa de Goa foi fundada em 1987 por decisão de um grupo de goeses residentes na região da Grande Lisboa e constitui a primeira associação de goeses em Portugal. Os seus estatutos foram registados em acto notarial em 15 de Julho de 1987 tendo-se constituído sob a designação de "*...pessoa colectiva de direito privado, sem fins lucrativos, sem filiação político-partidária, sem opção religiosa...*"¹(Cf. Anexo 1)

A decisão de criar um espaço com as características associativas da Casa de Goa é dificilmente atribuível a um grupo isolado de pessoas. Em realidade, a sua constituição formal resulta do trabalho de 13 indivíduos que vieram a assumir até Maio de 1992 a direcção da Casa de Goa (inicialmente na qualidade de Comissão Instaladora e a partir de 17 de Abril de 1988, data das primeiras eleições, distribuídos pelos respectivos corpos sociais²). Contudo, eles protagonizam a formalização de um projecto cujo embrião se pode encontrar nos espaços de convívio informal promovidos pelos goeses e que, apesar da existência da Casa de Goa se continuam hoje a organizar. Valentino Viegas, fundador da Casa de Goa e primeiro presidente eleito da Assembleia Geral, descreve do seguinte modo o processo de formação da Casa de Goa:

"...Durante anos e decénios este sonho foi germinando entre eles [fundadores da Casa de Goa], em conversas banais aqui, em reuniões de convívio ali, até com a realização de almoços e jantares formais, sempre que as ideias ganhavam mais força, se mostravam mais claras e objectivas, e a necessidade sentida se tornava mais presente"(Viegas 1991b:15)

¹Artigo 3º dos Estatutos da Casa de Goa. Os Estatutos, juntamente com o Regulamento Interno foram aprovados por unanimidade e aclamação em reunião de Assembleia Geral da Casa de Goa realizada em 29 de Novembro de 1987.

²Os corpos sociais eleitos em 1987 são constituídos por: Presidente da Assembleia Geral (Valentino Viegas); Secretários (Eurico Bulhões de Menezes e Rui Antão); Presidente da Direcção (Eugénio Oliveira); Direcção (António de Menezes, António Quadros e Costa, Francisco Ferreira Martins, José Maria Furtado, Júlio César Camelo, Vasco Monteiro); Presidente do Conselho Fiscal (Avito Ferreira e Sousa); Vogais (António Graça Miranda, Eduardo Velasco).

Estas *reuniões de convívio*, também designadas por *tertúlias*³, constituem de facto a imagem informal ou doméstica da Casa de Goa, a versão caseira de um projecto institucional. Mas quem são as pessoas que organizam e participam nessas tertúlias? O que têm de comum que as impeliu a transformar esse espaço privado num projecto alargado e aberto a todos os goeses? O que os faz pensar que de facto existe, por parte de todos os goeses, uma necessidade de formação de uma Casa de Goa? Porque sentiram eles essa necessidade se o seu espaço de convívio comum estava garantido através das *tertúlias*?

4.2 Objectivos

As questões acima enunciadas prendem-se claramente com os objectivos que estão na base da criação da Casa de Goa: constituir um espaço alargado de convívio e diálogo, destinado aos goeses emigrados em Portugal, e principalmente, garantir a divulgação e "preservação" da cultura goesa em Portugal conforme o Artigo Quatro dos seus Estatutos⁴. Neste ponto a Casa de Goa apresenta-se na sua vertente "regionalista" (Rocha-Trindade 1986:323), ao lado de outras "casas regionais" sediadas em Lisboa, não conotada à Índia mas a Goa. A Casa de Goa será o instrumento institucional para marcar no espaço de acolhimento a presença da região que o grupo imigrante (goeses) considera "sua" "...aquela onde se nasceu, aquela a

³ O termo *tertúlias* é vulgarmente utilizado pelos goeses com quem conversei em referência a ambientes de convívio. Apresento dois exemplos que se aproximam duma possível definição:

1. SS - *As tertúlias ... a que é que chama tertúlias?*

Jerónimo Silva - *São as festas de amigos. As festas que organizava o Quadros e Costa nas suas casas, na Universidade e tal ou o António também na sua casa, que juntávamo-nos todos ...* (Araújo Silva 1993a)

2. SS - *Falou-me muito das tertúlias que havia organizadas pelo Quadros e Costa. Quando é que se organizavam? Era por ocasiões especiais?*

Jerónimo Silva - *Não. Aquilo era um bocado aleatório ... ele combinava as coisas e os jantares e depois havia um serão musical.*

SS - *Vocês cantavam informalmente?*

Jerónimo Silva - *Informalmente sem nenhuma preocupação.* (Araújo Silva 1993b)

⁴O Artigo Quarto dos Estatutos da Casa de Goa exprime, entre outros, estes dois objectivos:

- Promover acções conducentes à preservação da identidade (sic) da cultura de Goa, Damão e Diu;
- Sensibilizar as gerações mais novas para a preservação dos valores culturais de Goa, Damão e Diu.

que se está ligado por educação e sentimento, a que emocionalmente constitui o referencial dos valores que condicionam comportamentos e pautam existências.(...)"

(Id.Ibid) Para os sócios fundadores tornava-se urgente a criação de um espaço que trouxesse ao conhecimento dos seus filhos a cultura de origem dos pais, e também que promovesse cada vez mais o contacto entre os próprios goeses. Estava em causa a noção de perda e continuidade da *tradição*.

Neste aspecto, o processo de criação da Casa de Goa assemelha-se aos modelos de associativismo verificados no seio de outros grupos de imigrantes onde se regista uma formação escolar média ou superior, ou que são provenientes de espaços urbanos mais desenvolvidos. Nestes casos os imigrantes anseiam diluir-se na sociedade de acolhimento e evitam cruzar-se com compatriotas seus provenientes de espaços rurais, que possam eventualmente registar algumas dificuldades de inserção no novo espaço de residência. O perfil associativo difere em cada um dos casos, revelando, no primeiro caso, um carácter elitista e profundamente endógeno, exteriorizando apenas o que, no entender dos seus protagonistas, poderão constituir manifestações culturais de prestígio (Rocha-Trindade 1977)⁵.

Neste sentido, o GDCCG funciona como instrumento de prestígio para o cumprimento dos objectivos da Casa de Goa. Se por um lado ele é, por definição, um processo de divulgação de uma forma de expressão cultural goesa, por outro, ao contar com a participação de elementos da 2ª geração de migrantes, ele é também, para a 1ª geração de migrantes, a garantia da continuidade e da "preservação". Por parte dos elementos mais novos, existe a noção clara de uma missão e a tentativa de identificação com essa missão o que corresponde não apenas ao objectivo dos pais como demonstra que neste aspecto particular a Casa de Goa tem sido eficaz⁶.

⁵ M^{te} Beatriz Rocha-Trindade, num estudo sobre a imigração portuguesa em França, ilustra este processo do seguinte modo: "...l'implantation citadine et l'ignorance du milieu rendent sporadiques les relations sociales, d'où la nécessité de créer des occasions de rencontre, non plus spontanées mais organisées. Un club est fondé pour encourager un contact qui serait, sinon, voué à l'échec. Le paiement de cotisations sélectionne la participation et formalise une association intentionnelle.(...)"(Rocha-Trindade 1977:283)

⁶Em relação aos elementos mais novos que participam nas actividades da Casa de Goa, em especial no GDCCG, é de algum modo consensual que o projecto Casa de Goa é importante mas nem todos são

Tem sido também uma preocupação das diferentes direcções da Casa de Goa a tentativa de em todos os seus projectos, momentos de animação e actividades para o exterior, contar com a presença da camada mais jovem, no intuito de lhes despertar o interesse para a continuidade do projecto. Talvez o melhor exemplo deste cenário se encontre numa entrevista concedida pelo director da revista GOA e responsável da direcção da Casa de Goa pelas actividades culturais, Vasco Monteiro. Em resposta à pergunta "Quem são os destinatários do vosso projecto (Casa de Goa)?", Vasco Monteiro formula a seguinte resposta: *"Obviamente o povo português e o indiano. Porém, penso que a sua pergunta tem subjacente uma outra ideia, qual seja a de saber quem vão ser os agentes protagonizadores da defesa daquele projecto. A ser assim, naturalmente que a resposta só pode ser uma: a nossa juventude. A "nossa juventude" para além dos jovens que entusiasticamente participam na actividade da Casa de Goa (...) são aqueles (portugueses e indianos) que acrisoladamente vão descobrindo uma cultura que lhes é comum, são os jovens das comunidades goesas espalhadas pelos mundo e são os "jovens" estudiosos, os universitários, os*

unânicos no sentido de assumirem a responsabilidade de continuar o projecto. Apresento alguns exemplos das diferentes posturas em relação à importância da Casa de Goa:

I. ...*"Eu acho que se as pessoas têm vontade acho que é importante. Só não é da minha responsabilidade. (...) Eu estou lá mais por causa do convívio. Estavam lá muitos amigos meus, eu entrei e gosto ... mas em relação a eles acho que há pessoas muito mais empenhadas do que eu."* (Monteiro 1993)

II. - *Eu acho que é importante porque aos poucos e poucos as coisas tendem, quer dizer, como há migrações as coisas tendem a acabar, não é? Se nós não fizermos um esforço no sentido contrário, então a cultura goesa acaba-se (...) Eu entendo que nós temos uma grande responsabilidade no sentido de continuar as tradições goesas, não é? Manter a tradição goesa; acho que é isso.* (Soares 1993)

III- PC- *Eu entrei para o grupo porque eu senti-me na obrigação de entrar.*

SS - *Na obrigação porquê?*

PC - *Porque eu sou super a favor da criação de uma Casa de Goa, se eu gosto tanto de Goa, se eu quero mostrar que existe ... se eu quero mostrar a cultura goesa às pessoas, se eu quero ... portanto, se eu defendo estas coisas todas, eu não posso ficar à espera que outras pessoas mostrem o que é que é a cultura goesa, não é? Eu não posso dizer: eu sou super a favor da Casa de Goa e de que mostrem a cultura goesa mas façam o favor e mostrem vocês. Percebes?*

SS - *Porque é que achas tão importante a criação da Casa de Goa?*

PC - *Porque acho que é importantíssimo dar a conhecer às pessoas o que é Goa. Dar a conhecer aos portugueses naturais de Portugal, e também muito aos goeses desenraizados, como por exemplo pessoas da geração do ... mesmo do meu pai, que nasceram em Moçambique.* (P.Carmo Costa 1993)

investigadores, etc. Se formos capazes de sensibilizar todos esses jovens, então poderemos dizer que valeu a pena criar a Casa de Goa" (GOA 1990:7-8).

Foi inserido neste objectivo que a Casa de Goa apoiou a criação do Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa (GDCCG), reunindo assim duas gerações e empenhando os mais jovens no projecto Casa de Goa garantindo, na opinião dos pais, a continuidade da presença da "cultura goesa" em Lisboa (Rocha-Trindade 1988:334). Do mesmo modo, os restantes objectivos previstos nos Estatutos se prendem fundamentalmente com o reforço das relações com Goa, por um lado, e por outro com a preservação da cultura goesa em Lisboa. Poucos dos objectivos explicitados nos Estatutos da Casa de Goa têm sido postos em prática com regularidade ou eficácia. À excepção do GDCCG, que tem mantido desde 1990 uma actividade regular, destaca-se a edição da revista GOA de periodicidade trimestral, e a organização de conferências sobre temáticas relacionadas com Goa, designadas por "Conversas ao Balcão", de periodicidade irregular. Outros objectivos, como a criação de um Centro de Documentação, a instalação de um Museu Etnográfico, o lançamento de uma actividade editorial de apoio a "*escritores goeses ou estudiosos de Goa*"(GOA 1990:8) e ainda a "*organização de deslocações de Portugal a Goa e vice-versa, tendo em vista o estreitamento dos laços de união*"⁷, não foram até hoje postos em prática (Cf. Apêndice I - Estatutos e Regulamento Interno da Casa de Goa).

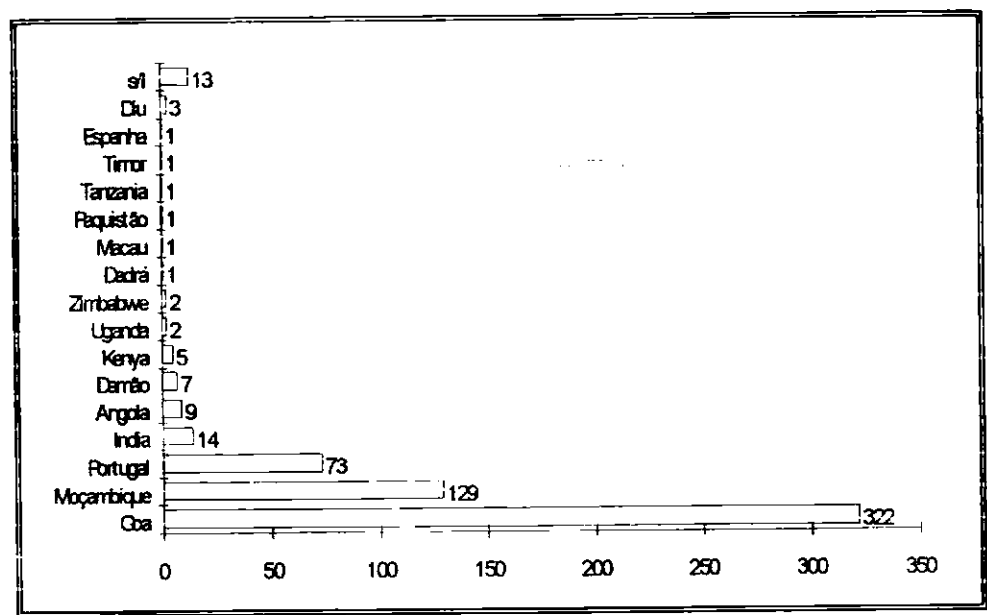
Este enunciado confere à Casa de Goa alguma parceria com outros grupos associativos formados no seio de comunidades migrantes, e que genericamente se enquadram em modelos de representação pluri-geracional. A primeira geração de migrantes, na tentativa de consolidar um espaço de representação da sua região de origem, procura formas de expressão que apelem à participação dos seus filhos recorrendo na maioria dos casos à formação de grupos desportivos (formados maioritariamente por indivíduos do sexo masculino) ou grupos de danças e cantares, facilitando, neste caso, o contacto mais heterogéneo entre os dois sexos (Rocha-Trindade 1988:334)

⁷ Artigo Quarto dos Estatutos da Casa de Goa, §4.

4.3 Caracterização dos Associados

Em Junho de 1994 a Casa de Goa contava com 585 associados nominais e 2 colectivos. Apenas 400 dos sócios nominais indicam o número de filhos que prefaz um total de 906 indivíduos da 2ª geração. De acordo com estas indicações o universo de associados da Casa de Goa corresponderá a 1891 indivíduos (585 sócios + 400 cônjuges + 906 filhos). A grande maioria destes sócios (436) pertence à categoria "goês" apesar de apenas 322 terem nascido em Goa o que confirma a possibilidade de um indivíduo nascido em África, por exemplo, sendo filho de pais goeses pertencer por isso a essa categoria (Gráfico 1, 2 e 3).

Gráfico 4.1 - Naturalidade especificada dos sócios da casa de Goa

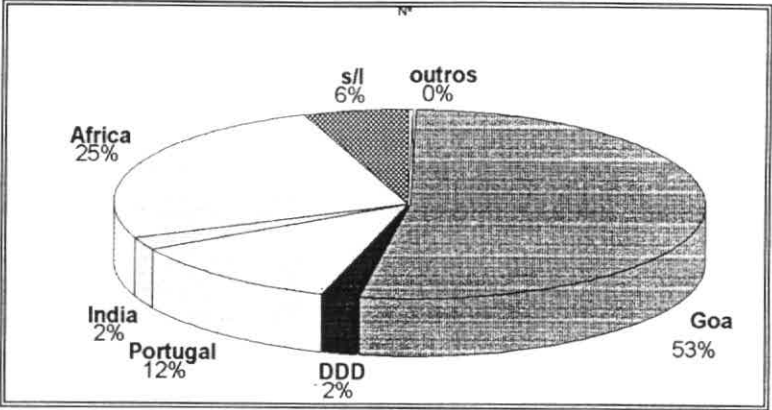


Fonte: Ficheiros da Casa de Goa

Quadro 4.2 e

Proveniência	NP
outros	2
Goa	308
DDD	11
Portugal	70
India	12
Africa	148
s/l	34

Gráfico 4.2 - Naturalidade dos sócios da Casa de Goa



Fonte: Ficheiros da Casa de Goa

A leitura do quadro 2 permite-nos verificar que dos 436 indivíduos pertencentes à categoria "goês" apenas 267 nasceram de facto em Goa tendo os restantes nascido maioritariamente em Africa (143), sobretudo em Moçambique (125).

Quadro 4.3 - Naturalidade/Categorias dos sócios da Casa de Goa

Categoria	Africa						Damão/Diu	Goa	India	Portugal	out	?	
	A	M	Q	T	U	Z							
G	8	125	5	2	1	2		267	10	14	2		436
DD							10						10
D	1	1					1	41	1	5			50
H								7					7
M		1						1		1			3
I		2							3			2	7
P								5		55			60
?								1				11	13

Fonte: Ficheiros da Casa de Goa

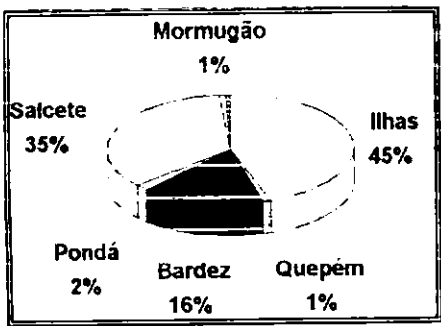
Dos indivíduos nascidos em Goa, a maioria pertence aos distritos de Salcete (35%) e Ilhas (45%) (ver quadro 5 e gráfico 5.b), na verdade, as regiões que maior proximidade cultural apresentam com Portugal. Saliente-se contudo que de entre os sócios nascidos nas Ilhas, 24%, isto é, 33 em 138, pertencem à categoria dos *descendentes*.

Quadro 4.4 - Proveniência dos sócios da Casa de Goa relativa a Goa e África

Prov.	Local	Nº	Proveniência	Local	Nº
Africa	Moçambique	129	Goa	Ilhas	138
	Angola	9		Salcete	108
	Kenya	5		Bardez	49
	Uganda	2		Pondá	5
	Zimbabwe	2		Quepém	4
	Tanzania	1		Mormugão	3
				Sanquém	1

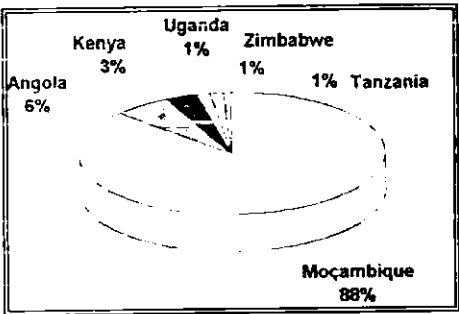
Fonte: Ficheiros da Casa de Goa

Gráfico 4.4b
Proveniência dos sócios nascidos em Goa



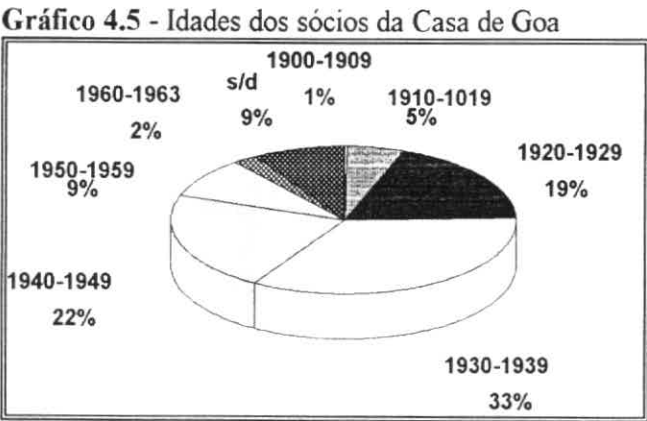
Fonte: Ficheiros da Casa de Goa

Gráfico 4.4a
Proveniência dos sócios nascidos em África



Verifica-se também que o universo dos sócios da Casa de Goa é maioritariamente constituído por indivíduos nascidos entre 1920 e 1950, destacando-se de sobremaneira a década de 30, quer se trate de indivíduos nascidos em Goa quer seja já uma segunda geração de migrantes. Neste caso, o elemento de ligação entre todos é o passado comum dos seus pais (gráfico 4.5). Importa contudo referir que em relação aos goeses nascidos em Goa, a grande maioria se encontra hoje na faixa etária entre os 50 e os 60 anos pois vieram para Portugal na década de 50, com cerca de 20 anos, para prosseguimento de estudos universitários. Estes indivíduos têm, para além de um passado comum em Goa, um percurso migratório também comum o que contribui para

o estreitamento dos laços de proximidade bem patente no caso da formação do GDCCG e da própria Casa de Goa.



Fonte: Ficheiros da Casa de Goa

Finalmente importa referir a categorização profissional dos associados da Casa de Goa e dos "goeses" a ela vinculados. Para o efeito foi utilizada a Classificação Internacional de Profissões (CITP)⁸ constituída por 10 categorias elas próprias subdivididas em subcategorias. Em termos numéricos, podemos encontrar os seguintes valores, distribuídos, por um lado, pelas diferentes categorias profissionais e por outro pelas categorias de goanidade:

Quadro 4.6 - Categorias Profissionais dos sócios da Casa de Goa

Categoria	Nº	G	D	DD	H	M	I	P*	?
0	27	6	7	1				13	
1	33	17	1			1	4	9	1
2	136	111	6	2	4			13	
3	250	205	21	3	3	2		15	1
4	50	42	3	2				1	2
5	23	15	6					2	
7	8	7						1	
8	1	1							
ref.	24	21	2					1	
?	33	11	4	2			3	5	8
	585	436	50	10	7	3	7	60	12
									585

* O sócio timorense está incluído na categoria de portugueses

Fonte: Ficheiros da Casa de Goa

⁸ Fonte: Instituto Nacional de Estatística.

O sistema CIPT faz corresponder a cada categoria os seguintes âmbitos genéricos profissionais:

1. Membros dos Corpos Legislativos; Quadros Dirigentes da Função Pública, Directores e Quadros dirigentes de Empresas
2. Profissões Intelectuais e Científicas
3. Profissões Técnicas Intermédias
4. Empregados Administrativos
5. Pessoal dos Serviços de Protecção e Segurança.
6. Trabalhadores da Agricultura e da Pesca
7. Trabalhadores da Produção Industrial e Artesãos
8. Operadores de Instalações Industriais e Máquinas Fixas
9. Trabalhadores Não Qualificados da Agricultura, Indústria, Comércio e Serviços.
0. Forças Armadas

No Quadro 6 introduzi ainda a categoria Reformado, por ser assim enunciada a ocupação profissional por 24 sócios e ainda uma categoria indefinida (?) por não ser mencionado qualquer atributo profissional nas fichas de 33 sócios. Em termos percentuais, é interessante verificar comparativamente a distribuição profissional dos sócios da Casa de Goa e dos "goeses":

Gráfico 4. 6a - CIPIT Sócios Casa de Goa

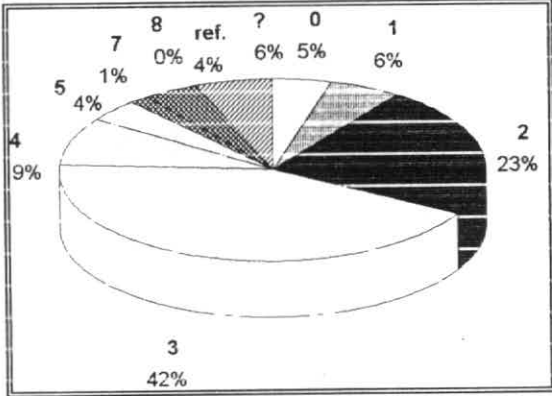
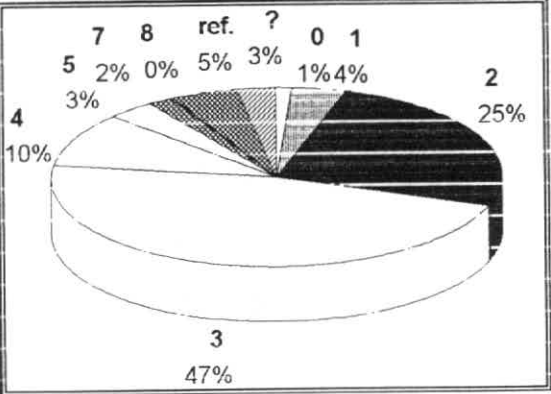


Gráfico 4.6b - CIPIT "Goeses"



Fonte: Ficheiros da casa de Goa

A análise do Quadro 4.6 e dos Gráficos 4.6a e 4.6b, permite-nos constatar que 86% dos goeses se situam profissionalmente nos 4 primeiros níveis da CIP que socialmente correspondem a categorias mais conceituadas e privilegiadas. Trata-se também de categorias profissionais que exigem uma formação especializada de nível médio e superior na maioria dos casos de formação universitária. É talvez importante salientar o facto de em 436 goeses, existirem 13 Juizes, 13 Advogados, 50 Médicos, e 47 Engenheiros, profissões que socialmente gozam de mais privilégios. Apenas 5% dos goeses ocupam profissões das categorias 5 a 9, socialmente menos conceituadas.

Estes dados se por um lado confirmam a hipótese da migração de carreira (processo migratório que decorre para progressão na carreira profissional) (Hirshberg: 1993,8) por outro denunciam o estatuto social dos goeses sócios da Casa de Goa no período pré e pós migração, isto é, sabendo que a partir de 1947 o governo português atribuía apenas duas bolsas de estudo em cada ano, aos estudantes que mais se destacassem no último ano de liceu, a maioria dos goeses que migraram para Portugal para prosseguimento de estudos universitários tiveram que custear os seus estudos pelo que deveriam observar familiarmente uma condição económica que suportasse esse tipo de despesas. Com efeito, a maioria dos goeses residentes em Portugal e que se associaram ao projecto da Casa de Goa, quer sejam provenientes de Goa quer de África, pertenciam à elite social goesa economicamente mais privilegiada. Foi este estatuto que lhes permitiu deslocarem-se a Portugal e, de forma determinante, integrarem-se com alguma facilidade no contexto social português sem que com isso tenham perdido qualquer tipo de privilégios. Na verdade, o ensino universitário em Portugal, reduzido às universidades de Coimbra, Lisboa e Porto, era também frequentado por uma escassa fatia da população portuguesa pertencente à elite social e económica⁹. Os goeses integravam-se assim num grupo social que de certo modo estabelecia alguma correspondência com o seu passado em Goa. Esta é talvez uma das razões pela qual a inserção dos goeses em Portugal, quando confrontada com a de

⁹ Em 1970, apenas 5% da população entre os 18 e os 24 anos frequentava o ensino superior (Grilo 1994: 414)

outros imigrantes das ex-colónias portuguesas, se apresenta fluida e não problemática resultando daí uma integração pacífica na vida social e profissional portuguesa. E aqui é importante salientar essa inserção em dois sentidos: os goeses na sua relação com os portugueses e vice-versa.

5. Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa

5.1 Caracterização

O Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa (GDCCG) foi formado em 1989, dois anos após a fundação da Casa de Goa. Durante o período em que decorreu o trabalho de campo para elaboração deste trabalho, o grupo era¹ constituído por 27 elementos que se organizavam do seguinte modo: Côro (10 elementos), Dança (10 elementos), Instrumentistas (6 elementos), Direcção - 3 elementos tendo um deles a seu cargo a gestão e orientação do grupo em termos de organização e marcação de espectáculos e ensaios. Alguns destes elementos acumulavam funções, designadamente, o violista(Jerónimo Araújo Silva) era também o Director Musical do grupo, dirigia os ensaios instrumentais e corais e compunha os arranjos instrumentais e vocais das diferentes canções; a cantora (Maria Virgínia Brás Gomes), ensaiava e criava as coreografias e dançava *Mandó*; o violoncelista (Eduardo Carmo Costa) participava na dança do *Mandó* assim como o *gumattista* (Rui Elvino de Sousa) e a Directora do grupo (M^a de Lurdes Elvino de Sousa)

O grupo ensaiava uma vez por semana nas instalações emprestadas do grupo de teatro “O Bando” que permitia a utilização simultânea de duas salas de ensaio: uma para o grupo de danças e outra para o grupo vocal e instrumental. Os ensaios tinham a duração de duas a três horas e com a proximidade dos espectáculos aumentava também o número de ensaios semanais quer de grupo quer de naipe. Nestas alturas

¹ A referência ao passado na caracterização do GDCCG corresponde a uma opção da minha parte e refere-se apenas ao período em que decorreu o trabalho de observação. Dado que o grupo sofreu algumas alterações na sua constituição desde a sua formação (1989) até à presente data (1994), penso que esta será a forma mais rigorosa de me referir na escrita.

eram também utilizadas as instalações da Casa de Goa e muitas vezes reunia-se apenas o grupo instrumental na casa de um dos instrumentistas.

Durante o ano de 1993 o GDCCG participou em dois espectáculos para os quais foi convidado, designadamente no Festival Intergerações da Universidade da Terceira Idade, em Lisboa, no Festival Internacional de Folclore da Batalha, e animou integralmente uma das noites do Colóquio sobre Portugal e a Índia no Palácio Fronteira em Lisboa. Organizou ainda o seu espectáculo anual que decorreu na Aula Magna no dia 29 de Maio, onde apresentou o repertório novo correspondente ao trabalho de uma “época”. Para o grupo, este é sem dúvida o espectáculo de maior responsabilidade pois para além de ser a primeira vez que apresentam parte do repertório, ele destina-se ao público em geral embora a maioria do público seja de facto goês (pertencente aos quatro primeiros níveis de goanidade - Cf. Quadro 3.4). A escolha da sala de espectáculos, normalmente uma sala de prestígio de Lisboa, reflecte bem o valor que o espectáculo assume para o grupo.

O Quadro 5.1 apresenta-nos uma caracterização genérica do grupo em relação ao número de elementos, funções dentro do grupo, idades, naturalidade e níveis de goanidade. A sua análise permite constatar desde já uma evidência: existe uma clara diferença entre o grupo coral e instrumental e o grupo de danças no que diz respeito à idade, categoria e naturalidade, i.e., enquanto no primeiro caso, à excepção de um elemento, todos os indivíduos se enquadram no nível “goês”, tenham ou não nascido em Goa, no segundo caso estamos perante indivíduos da 2ª geração de migrantes, filhos de goeses mas nascidos em Portugal². Relativamente às médias de idade,

²É importante referenciar duas excepções: o caso da soprano Laura Costa, portuguesa e casada com um goês, e o caso de Angeli Barbosa, chegada a Portugal em Outubro de 1992, e que juntamente com os pais integra o GDCCG. Este elemento tinha apenas 18 anos mas o facto de conhecer o konkani, embora não domine a língua, e conhecer algum repertório condicionou a sua integração no grupo coral.

encontramos no primeiro caso um valor de 50,1 anos enquanto no segundo caso a média etária é de 20,3 anos. Este cenário relaciona-se directamente com duas ordens de razões. Em primeiro lugar colocam-se questões de idade que condicionam a agilidade e por isso os critérios de selecção dos dançarinos³; em segundo lugar trata-se de cumprir os objectivos da Casa de Goa e do próprio GDCCG de empenhar as gerações mais novas cada vez mais no projecto de "manutenção e preservação" da cultura goesa (Cf. Cap.2). A componente coreográfica, o carácter cénico do traje e a situação de protagonismo inerente ao espectáculo da dança foram determinantes quer nas estratégias de sedução utilizadas pelos mais velhos em relação aos elementos da 2ª geração, quer na decisão destes em aderir ao projecto.

³Isto mesmo é referido por Mª Virgínia Brás Gomes, ensaiadora das coreografias: "*Acho que a preocupação quando tentámos captar a nossa juventude era exactamente porque estavam em boa idade para isso.(...) Por outro lado, nós, enfim, uns mais velhos, outros mais novos, mas nenhum denos é propriamente rapaz ou rapariga nova, não é? Portanto, mesmo em termos de danças e tudo, tem outra graça.*"(Brás Gomes 1993)

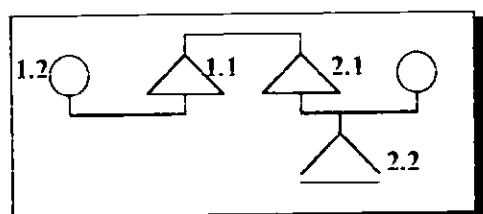
	Nome	Idade	Categoria*	Naturalidade	Funções**
I n s t r u.	Jerónimo Silva	53	G	Goa/Margão	Violista/Director Musical
	Eduardo Carmo Costa 1.1***	55	G	Moçambique	Violoncelista / Dança Mandô
	Raúl Carmo Costa 2.1	58	G	Moçambique	Violinista
	Angelo Soares 3.1	61	G	Moçambique	Violinista
	Rui Elvino de Souza 4.1	60	G	Goa/Mapuça	Gumattista /Dança Mandô
	Arvi Barbosa 5.1	50	G	Goa/Margão	Violista
C ô r o	Mª Virgínia Braz Gomes	42	G	Goa/Benaulim	Contralto/Ensaja Coreografia /Dança Mandô
	Ana Barbosa 5.2	43	G	Goa/Margão	Contralto
	Fátima Souza 6.1	43	G	Goa/Mapuça	Contralto
	Delila	42	G	Goa/Panjim	Soprano
	Laura Carmo Costa 1.2	58	P	Lisboa	Soprano
	Lia Soares 3.2	54	G	Goa	Soprano
	Angeli Barbosa 5.3	18	G	Goa	Soprano
	Lira Noronha 7.1	52	G	Moçambique	Soprano
	Mário Noronha 7.2	52	G	Nírobi	Tenor
	Francisco Sá	61	G	Goa	Tenor
D a n ç a r i n o s	Sofia Milagres da Silva	19	P	Lisboa	Dançarina/2ªvoz
	Índira Noronha 7.3	22	P	Lisboa	Dançarina/2ªvoz
	Nalini Elvino de Souza 4.2	19	P	Lisboa	Dançarina/2ªvoz
	Raquel Gracías Soares 3.3	23	P	Moçambique	Dançarina /1ªvoz
	Tânia 6.2	16	P	Lisboa	Dançarina
	Nuno Gracías Rebelo 8.1	23	P	Moçambique	Dançarino/1ªvoz
	Luis Gracías Rebelo 8.2	21	P	Moçambique	Dançarino
	Rui Elvino de Souza 4.3	17	P	Lisboa	Dançarino
	Vasco Monteiro	20	P	Lisboa	Dançarino
	Pedro Carmo Costa 2.2	23	P	Moçambique	Dançarino
	MªLurdes Elvino Souza 4.4	50	G	Goa/Sinquerim	Directora/Dança Mandô
* Classificação por categorias de goanidade: G (goês), P (Português) - Cf. Cap2					
** Designações utilizadas pelos elementos do grupo, indiferentemente quando se referem ao tipo de vozes em função do âmbito vocal					
*** Numeração utilizada para referenciar o tipo de relações familiares (Cf. quadro 3.4)					

Quadro 5.1. Constituição do GDCCG

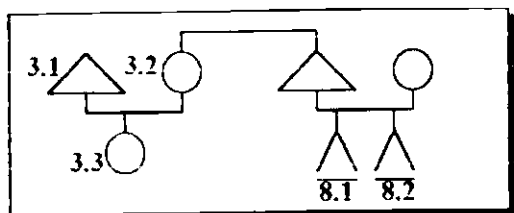
É também possível verificar pela leitura do Quadro 5.1 a existência de relações de proximidade familiar entre os diferentes elementos, o que de algum modo promove e consolida a coesão do grupo. Sendo esta constatação uma evidência é contudo importante perceber porque razão a constituição do grupo resulta desta forma, i.e., o que é que existe de comum entre os elementos do GDCCG que determina a junção de uns e a exclusão de outros?

Passo a apresentar os diferentes casos de relações familiares que se encontram no grupo e que estão devidamente identificados no Quadro 5.1 através de numeração:

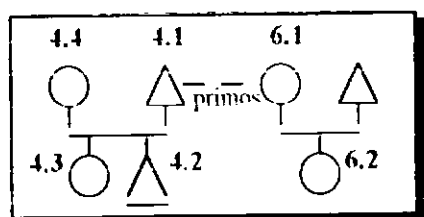
Quadro 5.2 Relações familiares no contexto do GDCCG



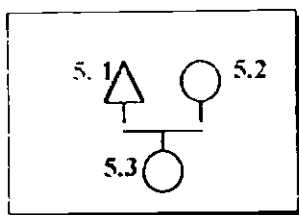
Caso 1 (Carmo Costa)



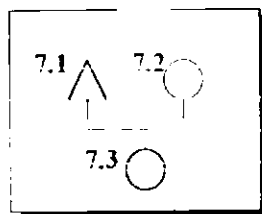
Caso 2 (Gracias)



Caso 3 (Sousa)



Caso 4 (Barbosa)



Caso 5 (Noronha)

Nestes casos de grande proximidade familiar encontramos 4 casais (Casos 2, 3, 4, 5) e nos casos 3 e 4 temos mesmo o núcleo familiar completo. Verifica-se também que apenas dois destes casos (3,4) resultam de uma migração directa de Goa para Portugal, os restantes três casos são protagonizados por indivíduos já nascidos em África e eles próprios uma 2ª geração de migrantes. Na sua maioria estes indivíduos não falam konkani ou apenas percebem algumas palavras e tem sido na sua actividade no grupo que têm desenvolvido e aprendido a língua konkani bem como o repertório musical goês. Com efeito, de entre os 16 elementos que constituem o grupo de cantores e instrumentistas, onde supostamente se encontram os detentores do repertório, 7 (43,7%) não nasceram em Goa, não falam konkani, ou falam pouco, e não conhecem o repertório musical goês. Neste sentido é legítimo questionar quais serão os critérios que presidem à selecção dos elementos que fazem parte do GDCCG e de que modo, e por quem, são avaliadas as suas competências musicais relativamente

ao reportório a desempenhar. A abordagem desta questão requer uma apreciação sobre as condições de formação do GDCCG.

5.2 Objectivos

Os objectivos do GDCCG revelam-se no somatório dos objectivos dos seus elementos e em especial nos dos seus directores e fundadores. Em primeiro lugar contam-se variadas razões que condicionam a junção destas pessoas em torno da música seja a educação que tiveram em Goa, seja um passado familiar comum, seja o gosto de fazer música “...*fomos criados no mesmo caldo cultural.*” (Elvino de Sousa 1993). Os momentos de partilha em conjunto preenchem um espaço afectivo de compensação e identificação com o que têm de comum.

Em segundo lugar existe o apoio da Casa de Goa e uma identificação com os propósitos e objectivos da instituição no sentido de identificação do grupo no contexto migrante⁴. Finalmente, e aqui temos a condição que originou a organização formal do grupo, existe a necessidade de divulgação seja intergeracionalmente seja no sentido horizontal do público em geral. O grupo quer divulgar a sua música ao público português marcando o seu espaço na cultura portuguesa e denunciando o que na sua opinião constitui também uma das componentes dessa cultura. Acima de tudo chamar a atenção para uma forma de expressão que, na opinião do grupo, por ser de Goa é também portuguesa⁵ e não deve desaparecer: deve ser preservada.

⁴ Jerónimo Araújo Silva diz a este propósito: “Os objectivos deste grupo ficam definidos no quadro do projecto da Casa de Goa, em criar um sector cultural que tem várias actividades, entre elas está o grupo musical. (...) Mas o grupo tem autonomia para transmitir uma mensagem, através neste caso da música, de forma que não implique nenhum compromisso com a Casa de Goa, isto é, os sócios da Casa de Goa não nos podem impor um padrão.” (Araújo Silva 1993b)

⁵ Como refere Raúl do Carmo Costa “isto faz parte da história de Portugal. A história de Portugal passou por lá (Goa) e não se pode apagar assim. (...) História é história! Os portugueses passaram por lá e deixaram alguma coisa. Tanto lá como cá.” (R. Carmo Costa 1993)

Evidentemente que desta situação o grupo, e a própria Casa de Goa, retiram dividendos seja ao nível do prestígio da instituição e dos elementos do grupo, seja também porque o grupo é um veículo de acesso a contextos de espectáculo proporcionando viagens e momentos de lazer.

Para o cumprimento destes objectivos, a primeira estratégia adoptada foi de facto a constituição formal do grupo: a transposição da constituição das tertúlias para o contexto do palco, a reprodução de modelos repescados por um lado do Grupo de Cantares e Danças de Goa e por outro do Gavana (grupo de música goesa fundado em Goa em 1988). Em segundo lugar verificou-se o apelo a uma geração que não tinha ainda tido qualquer contacto com Goa, a não ser através do convívio com os pais, para intervir activamente no projecto: a constituição do grupo de danças com os filhos de goeses. Talvez que o objectivo de transmissão aos filhos, tentando garantir a continuidade da presença da música goesa em Lisboa, seja não só o mais visível como o mais enunciado pelos elementos do grupo, justificando de algum modo a própria existência do grupo

Jerónimo Araújo Silva refere este objectivo da seguinte forma:

“Isto é uma forma de nós transmitirmos a nossa música às pessoas de cá, não é, que enfim, na sua maioria desconhecem; é importante também para nós transmitirmos essa mensagem, essa herança aos nossos filhos. Os nossos filhos, enfim, que nasceram cá, quase todos, quase todos não: todos! Não há ninguém que tenha nascido em Goa, praticamente todos nasceram cá. Portanto, nunca tiveram as suas raízes em Goa, e é a única forma de conseguirem ter alguma recuperação dessas raízes é através da música, da língua, não é?”
(Araújo Silva 1993b)

Esta preocupação de transmissão prende-se acima de tudo com a consciência de que as capacidades para garantir a presença da música goesa em Lisboa estão condicionadas pela idade. Tratando-se de um grupo de pessoas cuja maioria nasceu na década de 30 e 40, a sua esperança de vida activa no grupo será claramente decidida pelo factor tempo pelo que entendem com alguma urgência a missão de delegar nos

seus filhos o papel que agora cumprem. Esta preocupação é assim manifestada pelo violoncelista do grupo, Eduardo Carmo Costa:

“Eu acho importantíssimo a presença dos miúdos no grupo. Eu aliás já estou a chamar a atenção para a minha substituição! Para a minha e a dos outros. Ainda noutro dia, há pouco tempo, não sei quem foi que fez anos, e eu chamei a atenção para isso. Porque todos nós estamos na casa dos 55, 60 anos. Sessenta e tal, não é?! Daqui a dez anos ou não estamos ou não conseguimos ... os violinos não conseguem tocar em pé, se calhar. Eu ainda toco porque o violoncelo toca sentado, se estiver, mas é altura de começar a substituir e de arranjar pessoas que substituam os instrumentos.” (E.Carmo Costa 1993)

Esta é também a opinião dos outros elementos do grupo que, em conversa, o testemunharam e que aqui apresento mais um exemplo elucidativo de um dos seus fundadores:

“Nós quando criámos o grupo enunciámos os nossos objectivos e dissemos quais eram: divulgar o nosso folclore aqui em Portugal. O nosso folclore é totalmente desconhecido, portanto, divulgá-lo. Ponto dois, ou ponto um ... tanto faz: urgentemente transmitir esta mensagem aos nossos filhos, porque nós já estamos na casa dos 50, e alguns na casa dos 60, e mais dia menos dia ‘arrumamos as botas’. E se não passarmos o testemunho rapidamente isto acaba. Acabou aqui. Eu acho muito bonito que isto continuasse porque isto faz parte da história de Portugal.” (R.Carmo Costa 1993)

Independentemente deste objectivo profundamente vincado de garantir a substituição dos elementos do grupo e a continuidade deste, existe a consciência de que essa tarefa nunca poderá passar por uma imposição mas antes por uma escolha. Maria Virginia Brás Gomes diz, a esse propósito *“...em relação aos miúdos é dar-lhes a conhecer.”* (Brás Gomes 1993). De facto, independentemente das estratégias aliciatórias que os pais utilizam para atrair os filhos ao grupo, eles sentem esta função mais como uma obrigação e responsabilidade de dar a conhecer aos filhos parte do património dos pais deixando depois ao seu cuidado a decisão de continuarem ou não o projecto de divulgação e manutenção desse património⁶. Ou seja, existe uma

⁶ Maria de Lurdes Elvino de Sousa refere, a propósito da responsabilidade que sente em transmitir e manter a música goesa em Lisboa: *“...eu não sinto responsabilidade nisso a não ser, por exemplo, quando penso nos meus filhos. Eu gosto que eles ... percebam e ... e conheçam, no fundo, a sua cultura, que é aquela ... que é da sua família que ... é ... que etnicamente lhes pertence. Acho que para eles isso é importante porque é uma questão de equilíbrio. (...) Eu também muitas vezes penso nisso, quando as pessoas dizem, Rui e Nalini são portugueses! São, de facto, não é?! Mas são e ...*

consciência clara de que o que aproxima os pais de Goa não tem para os filhos o mesmo significado. Os pais têm a vivência e a experiência, os filhos têm a herança por intermédio dos pais. Enquanto os pais representam o que consideram culturalmente “seu”, os filhos colaboram na representação do que consideram “dos pais”. A tentativa dos pais é para que os filhos apropriem parte desse património como se fosse seu ou que pelo menos tomem consciência da sua existência. A actividade do grupo é, deste modo, um elemento facilitador de uma relação inter-geracional mas, como confirma Maria Virgínia Brás Gomes, sem um compromisso rígido:

“De facto preocupa-me a ideia de pensar que desaparecendo esta geração de graúdos, acaba a representação da cultura goesa em Portugal. Mas não é para mim uma coisa de vida ou de morte. Mais importante para mim é os miúdos conhecerem e poderem escolher. Se de facto eles não escolherem, das duas uma, ou de facto nós não soubermos transmitir ou então eles estão muito mais próximos de outros valores do que nós estamos. Então nesse caso o caminho normal é a cultura goesa acabar por desaparecer. Portanto, se ela não desaparecer, não é, é porque de facto os miúdos assumiram essa sua vertente cultural. Se isso não acontecer é porque de facto esses valores para eles não são importantes. E se os valores para eles não são importantes. Susana, como é que a gente pode almejar a continuação da cultura goesa?” (Ibid.)

É neste quadro de abertura e profundo respeito para com a decisão dos filhos que Maria de Lurdes Elvino de Sousa apresenta também a sua análise apriorística.

“Eu penso que daqui a 20 ou 30 anos ainda vai haver música entre goeses em Portugal. Depois disso talvez não. Porque eu penso que muitos de nós ... eu olho para alguns dos nossos filhos que naturalmente terão ... penso que vai haver um período em que eles vão-se afastar. As pessoas não se mantêm durante muito tempo ... mas é natural ... quer dizer, eles hão-de afastar-se, hão-de desligar-se do grupo e tal, mas hão-de voltar mais tarde a constituir-se em grupos e hão-de pegar outra vez nisso. Penso por exemplo nos filhos do Fortunato e penso que eles serão algumas das sementes que estão neste momento a grelar. (...) Se eu neste momento pudesse olhar para daqui a 30 anos e visse que afinal nada disso acontece, ninguém canta mandó, ninguém fala da música de Goa e tal ... não era uma grande mágoa que eu sentiria. Tenho pena mas penso que se ninguém canta é porque não corresponde às necessidades das pessoas. Eu penso que quando as coisas acontecem é porque elas correspondem às necessidades das pessoas, quando não acontecem é porque não correspondem ... quer dizer, não há que ter pena.” (Elvino de Sousa 1993)

quer dizer, são portugueses e não são. Agora é importante para um equilíbrio e para a pessoa ter os pés assentes na terra, saber que não pode renegar parte da sua cultura, percebe?” (Elvino de Sousa 1993)

Com efeito, o objectivo de transmissão aos filhos serve por sua vez um outro, tão imediato quanto prospectivo, de garantir um espaço de divulgação da música goesa em Portugal, que se prolongue para além da acção dos pais. De algum modo existe a consciência de que em Goa a música e a dança desempenhadas pelos cristãos estão em profunda mudança, podendo vir a ser substituídas por outras formas de expressão mais próximas de uma estética indiana veiculada pela rádio⁷. Neste sentido os goeses imigrados em Lisboa procuram construir neste espaço um lugar para a música goesa, tentando deste modo garantir a manutenção de uma forma de expressão cultural que, embora num contexto diferente também lhe pertence por direito. Na opinião dos goeses, a música goesa, porque resulta da interacção cultural entre portugueses e goeses, é tão goesa quanto portuguesa devendo por isso ser conhecida de todos. Através desse conhecimento resultará ou não uma identificação estética que decidirá a manutenção e 'salvaguarda' da música goesa, já que não em Goa pelo menos em Lisboa. Se esta visão trespassa pelos testemunhos de alguns directores da Casa de Goa e dos elementos do GDCCG, ela é evidenciada por Maria de Lurdes Elvino de Sousa do seguinte modo:

"O nosso objectivo é de facto manter a tradição, mas também divulgá-la. Por isso é que nos interessa que haja outro público que não o goês. Quer dizer, o goês interessa para eles também ouvirem e sentirem e terem um certo sentimento de agradabilidade de ouvir a sua música aqui e saber que alguém a faz e, de certo modo, manter connosco esse laço, não é? É uma espécie de uma extensão da nossa satisfação por que quando eles a sentem, e isso eu sinto muito nos espectáculos ... eles, no fundo, quando falam com outras pessoas são eles que o fizeram, e isso é uma coisa muito importante. Agora, também é que as outras pessoas o conheçam. Eu o que gostaria muito era de ouvir de vez em quando nas emissoras, na rádio etc, a música de Goa.(...) Eu gostava de ir mais longe; o meu ideal era ter ido pelo menos a

⁷ Desde 1961, quando Goa se tornou Território Anexado da União Indiana, esbateram-se as fronteiras com o resto da Índia pelo que se por um lado muitos goeses saíram de Goa para Portugal ou outros centros de imigração também muitos indianos se fixaram em Goa suprimindo, de algum modo, a ocupação de postos de trabalho deixados vagos pelos emigrantes. Esta situação tornou-se ainda mais evidente a partir de 1986 quando Goa se tornou num estado independente. Os incentivos turísticos operados pela União Indiana e pelo próprio governo local tentando rentabilizar os recursos naturais que Goa oferece, favoreceram também, e principalmente, o turismo indiano. Neste quadro, a música veiculada pela rádio de Goa bem como a que é desempenhada no contexto turístico tem estado sujeita a profundas mudanças de acordo com os públicos que cada vez mais se identificam com uma estética musical indiana. É neste sentido que a música goesa de proveniência cristã tem sido gradualmente substituída por música indiana sobretudo pelas canções mais divulgadas ligadas à indústria de filmes.

metade das cidades portuguesas. Acho que é muito importante divulgar a música goesa para um público não goês porque ela é uma música bonita ... e ... acho que é um valor! Acho que é própria, não é? E deve ser divulgada. A nossa intenção ao colocar os mais novos no grupo, no fundo, é uma tentativa para que eles continuem este projecto.” (Ibid.)

5.3 Formação

Desde já se torna claro que para os goeses do GDCCG, e em especial para os seus directores, não é necessário conhecer o repertório ou saber konkani para integrar o grupo. A existência de um elemento português no grupo coral mostra também que o critério “ser goês” não é decisivo. A constituição do GDCCG deveu-se assim à conjugação de três elementos fundamentais: a avaliação das competências musicais, de acordo com os critérios dos directores do grupo, as relações de proximidade no passado e finalmente o tipo de contacto que se teve ou tem com o repertório (situações de liderança). Estas variáveis combinaram-se em função das decisões individuais ligadas às circunstâncias de formação do grupo, claramente condicionadas pela experiência dos seus protagonistas.

5.3.1 Competência Musical

Para os goeses do GDCCG, a competência musical⁸, ou seja, e de acordo com o seu ponto de vista, a capacidade que um indivíduo tem de produzir materiais

⁸ Os conceitos de “competência musical” e de “aptidão musical”, assim como a noção de “talento”, têm constituído objecto de discussão e reflexão da etnomusicologia e sobretudo das disciplinas ligadas à pedagogia, didática musical e psicologia da música. Neste último caso, os psicólogos e cientistas da educação têm tentado delinear as fronteiras entre os conceitos de *competência*, *aptidão*, *inteligência*, *capacidade*, *talento*, *musicalidade* e *realização musical* (Boyle 1992). Em nenhum dos casos examinados existe uma distinção clara entre aquilo que é aprendido e as características musicais inatas apesar das ciências da educação demonstrarem uma grande preocupação em medir e avaliar cada uma delas. Contudo verifica-se algum consenso no que respeita ao facto de os indivíduos nascerem com capacidades que lhes permitem produzir música seja através dum processo de aprendizagem formal (revela-se a aptidão musical), seja como auto-didata (competência musical) (Boyle 1992). Neste aspecto e apesar de não ser totalmente claro, Edwin Gordon apresenta uma perspectiva mais arrojada dizendo que “...a child’s music aptitude will never reach a higher level than that with which he was born.” (Gordon 1984:25) Gordon não refere se todas as crianças nascem exactamente com as mesmas aptidões musicais, de qualquer forma refira-se que as suas conclusões se baseiam em estudos e aplicação de testes quantitativos em que a matriz musical é, quer ao nível dos conteúdos quer ao nível dos conceitos, ocidental. Os etnomusicólogos têm-se referido a esta problemática, inserida no contexto cultural e musical do grupo de pessoas que estudam, conjugando o

“esteticamente válidos” num âmbito de conhecimento designado por “música”, mede-se pela maior ou menor capacidade de cantar, tocar ou compor. Toma-se como pressuposto que todos os indivíduos nascem com competências musicais diferentes apesar de todos serem interventivos no processo musical. Reportando agora ao contexto goês verifica-se que também em Goa esta visão é válida. Reconhece-se que todos os indivíduos nascem de facto com competências musicais diferentes e é a prática quotidiana que vai evidenciar aqueles que têm uma boa voz, os que têm jeito para fazer melodias, ou os que têm jeito para tocar um instrumento⁹.

Neste aspecto, o conceito que os goeses detêm sobre competência musical aproxima-se mais do que as ciências da educação designam por “talento”. Nos dois casos as definições são ambíguas. Boyle diz que o termo “talento” surge variadíssimas vezes aplicado à noção de desempenho musical no sentido de uma característica inata. Para ele esta ideia contradiz a versão de que grande parte das capacidades musicais de interpretação técnica e estilística são aprendidas através de processos formais, contudo “...we tend to say that persons are talented if they demonstrate a high level of music performance skill.” (Boyle1992:250) Neste sentido, Boyle desaconselha vivamente a utilização da palavra “talento” visto que ela cria ambiguidades que muitas vezes se aproximam de um domínio quase mágico que não permite o consenso.

que se entende por atributos herdados e atributos aprendidos socialmente, sem chegar a uma conclusão definitiva. A sua versão remete sempre para a própria versão do grupo que estudam. Alan Merriam refere-se à dificuldade de abordar estas questões provocada pela insuficiência de dados informativos mas acredita que o facto de numa determinada sociedade o “talento” ser ou não considerado um atributo herdado depende directamente dos níveis de participação dos públicos no processo musical e da importância que a música adquire nessas mesmas sociedades (Merriam 1964:70). Também John Blacking se refere extensamente a esta problemática defendendo a tese de que todos nascemos com as mesmas aptidões musicais e que estas se desenvolvem em maior ou menor grau de complexidade em função do contexto musical em que se processa a nossa enculturação - o mesmo acontecendo com a linguagem verbal (Blacking 1980:44). Tal como Merriam, também Blacking defende que “...les fonctions de la musique dans la société soient les facteurs décisifs qui encouragent ou inhibent l'aptitude musicale latente, et, en même temps déterminent le choix des représentations et des matériaux avec lesquels on doit composer de la musique.” (Blacking 1980:44)

⁹A utilização destas expressões verbais tem que ver com o facto de elas serem utilizadas com frequência quer em Goa quer pelos goeses que vivem em Lisboa como elementos identificadores das qualidades musicais dos indivíduos.

Por outro lado, Henry Kingsbury, ao estudar o “talento musical” enquanto representação cultural, conclui que se trata de um conceito ocidental utilizado fundamentalmente para diferenciar as pessoas em termos da sua habilidade musical (Kingsbury 1988:60) estabelecendo assim uma relação de hierarquia social que pode ir do ponto zero a uma versão quase “deificada”. O mesmo não se verifica noutras culturas, e Kingsbury cita o trabalho de Blacking com os Venda onde é tácito que todas as pessoas são capazes de produzir música. Entendendo o “talento” como algo que existe em potencial nas pessoas, podendo ou não revelar-se, Kingsbury define-o do seguinte modo:

“One of the most basic aspects of the notion of talent is that of differentiation: some people have tremendous amounts of talent; some have little or none; many have talent in some areas but not in others. Talent thus conceived is understood as located “in” the person’s mind, psyche, or perceptual apparatus, and is widely felt to be transmitted genetically, like hair and eye color. Talent, then, is a representation of differentials of potential for certain socially valued behavior, differentials that are believed to be ordained not in social order but rather by the inherent nature of people.” (Kingsbury 1988:63)

Todavia, o conceito de talento é, no contexto dos músicos profissionais e das escolas de música, aplicado sobretudo aos indivíduos que não têm formação musical ficando por isso excluídos da categoria de músicos. Independentemente do academismo rever no “talento” uma condição fundamental para que um indivíduo venha a ser um músico de qualidade, a partir do momento em que ele adquire um estatuto de responsabilidade, após um período mais ou menos longo de formação e treino, o “talento” adota o nome de “musicalidade. A mesma ambiguidade é visível na avaliação que os goeses fazem sobre o que designam por “intuição musical” entendido aqui como uma capacidade inata que vai determinar as competências musicais de um indivíduo mas que só por si não lhe dá o estatuto de músico quando comparado com um outro que tenha sido sujeito a formação musical académica.

No contexto do convívio doméstico, entre os goeses que vivem em Portugal, as competências musicais referem-se apenas às funções que cada indivíduo tem no grupo (instrumentista ou cantor) e ao manancial de repertório que detém (sabe muitas ou poucas músicas⁹). No contexto do GDCCG, não é o indivíduo que sabe ler música ou que teve formação musical que toma o lugar de liderança (neste caso há 5 elementos com formação em academias de música) mas sim o que reconhecidamente tem “jeito” para compor melodias e tocar instrumentos¹⁰ (Kingsbury 1988:63). É ele que dirige todo o processo de ensaio instrumental e vocal e que faz os arranjos de todas as melodias bem como as instrumentações. É ainda ele que gere a interpretação das diferentes canções e a organização vocal do cântico. Apesar de lhe ser reconhecida a liderança, ele não é considerado “músico” nem se auto-identifica como tal, tomando como modelo de comparação os músicos profissionais. Assim mesmo refere Jerónimo Araújo Silva quando tenta reproduzir a resposta que deu aos elementos do grupo ao ser convidado para seu director musical: *“É pá, eu não sei nada disto mas enfim ... não me importo de ver o que é que dá. Mas eu à partida digo-vos que sou um instrumentista e não sou músico, não sei música, e nem sou um ... um director musical.”* (Araújo Silva 1993a)

5.3.2 Grupo de Danças e Cantares Goses - anos (1957-1965)

Se retomarmos o Quadro 5.1, verificamos que ao nível dos elementos do grupo coral e instrumental existe, apesar de tudo, uma amplitude de idades de 19 anos (o elemento mais velho tinha 61 anos e o mais novo 42). Isto significa que, no caso dos

¹⁰Exemplifico aqui com as palavras de M^{te} Virginia Brás Gomes: *“Quando se pensou (...) em reconstituir o grupo com um enquadramento mais formal (...) havia pontos acentos: O Araújo Silva tinha de dirigir o grupo porque de facto, entre nós todos, não tenho dúvida nenhuma que é o mais intuitivo, embora também não tenha grande formação musical, mas acho que é de longe o mais intuitivo...”* (Brás Gomes 1993)

elementos que não detêm entre si qualquer relação familiar, as relações de proximidade foram quase sempre estabelecidas em Portugal pois basta uma diferença de três anos para que não se tenham cruzado em Goa no seu percurso escolar¹¹. No processo de migração para Portugal, o facto de uma grande maioria de estudantes goeses (provenientes de Goa ou de Africa) ter familiares a viver em Lisboa ou serem integrados nos chamados “Lares dos Estudantes Ultramarinos”, constituiu um elemento facilitador dos contactos entre as gerações mais novas. Com efeito, 9 dos 16 elementos que em 1993 faziam parte do GDCCG pertenceram também ao Grupo de Danças e Cantares Goseses fundado em 1957 por Fortunato de Figueiredo¹². Este grupo foi inicialmente formado pelo Padre Graciano Morais, professor de konkani no Instituto de Estudos Ultramarinos e era constituído por estudantes goeses recrutados no Côro Universitário e no Orfeão Académico de Lisboa. A fundação deste grupo parece ter tido um cariz preponderantemente político, com intenção de unir os estudantes goeses em Portugal através de um símbolo de identidade, neste caso a música. Fortunato de Figueiredo apresenta a seguinte versão:

“... até para aproximar os estudantes goeses ele [Padre Graciano Morais] começou por este meio a chamar todos os estudantes, rapazes e raparigas ... o ambiente, nesse então, era um pouco diferente do que nós hoje encontramos porque nesse então vivíamos em plena força da ditadura e havia a Mocidade Portuguesa e tudo era encaminhado para uma certa disciplina, digamos, política. E todo o goês que vinha para cá vinha com algumas ideias contra ... ahmmm ... esse espírito de sermos ultramarinos, de sermos de 2ª classe. Isso não era nenhuma rebeldia mas sim nós sentíamos no Ultramar a pata, digamos ... não dos portugueses, mas a pata do exército e da polícia política que nos incomodava bastante.” (Figueiredo 1993)

¹¹ Esta situação é confirmada por vários entrevistados como aqui ilustro com as palavras de Maria de Lurdes Elvino de Sousa: “... é preciso ver uma coisa, no liceu, o Jerônimo e não sei quem, também nunca nos passavam cartão; eu não posso dizer que era amiga dele em Goa. Quando eu andava no 5º ano do liceu, andavam eles no 7º, quer dizer ... não nos ligavam nenhuma. A gente conhecia-os de vista, sabia quem era ... as pessoas com quem nós nos dávamos eram pessoas do nosso ano e pouco mais.” (Elvino de Sousa 1993)

¹² Fortunato de Figueiredo é proveniente da aldeia de Loutolim, em Salcete, e pertence a uma família cujo passado e prestígio no domínio da música são sobejamente conhecidos quer em Goa quer no seio das comunidades goeses emigradas no estrangeiro. O seu tio, maestro António Figueiredo, foi compositor, professor de música, fundador da primeira Academia de Música em Goa (hoje Kala Academy em Panjim), e grande impulsionador da prática da música “erudita” em Goa.

A vinda de Fortunato Figueiredo de Goa para Portugal, para prosseguimento de estudos, foi decisiva na presença da música goesa em Lisboa. Sendo conhecido no meio dos goeses por pertencer a uma família salcetana cujo prestígio e mérito musical é reconhecido em Goa, foi de imediato solicitado para pertencer ao grupo do Padre Graciano de Moraes e três meses depois de ingressar no grupo ele próprio assegurou a direcção do mesmo:

“...o padre quando começou ... ele sabia cantar mas não tinha bem a noção de como dirigir o grupo; e eu como tinha alguma experiência nos conjuntos instrumentais, ahmmm ... naturalmente que ninguém me encarregou, não houve nenhuma imposição da minha parte, eu tomei aquilo naturalmente, o meu irmão tocava violino e tal, eu tocava guitarra e violoncelo, as coisas correram naturalmente e faziam-se com muito entusiasmo.” (Figueiredo 1993)

Fortunato de Figueiredo reunia, e reúne, no seio dos goeses em Lisboa, o consenso geral em termos de avaliação das *competências musicais*, quer pelo seu passado familiar quer também porque ele próprio estudou música e exprime-se musicalmente através da escrita ou da leitura de uma partitura o que, à luz da concepção goesa, lhe confere o estatuto de “músico”.

No caso de Fortunato de Figueiredo temos a junção de diferentes factores de competência musical que lhe conferem uma autoridade quase única no contexto da música goesa desempenhada em Lisboa. Ele reúne por um lado o nível intuitivo ligado à composição, é-lhe reconhecido valor enquanto cantor e instrumentista, tem a experiência da prática de música goesa em Goa, sendo por isso conhecedor de repertório e finalmente “*sabe música*”, isto é, utiliza a linguagem musical escrita. Deste modo a presença de Fortunato de Figueiredo na liderança do Grupo de Cantares e Danças Goezas fundado pelo Padre Graciano de Moraes foi de algum modo decisiva para reunir um grande número de pessoas em volta de um mesmo projecto: *“...não havia nenhuma restrição que aqui os estudantes goeses pertencessem a esse grupo.*

Chegámos a ter 30 e 35 elementos. E até mais! A gente depois já não comportava...”(Figueiredo 1993)

Também ao nível ideológico Fortunato de Figueiredo testemunha a sua tentativa de fazer confluir o maior número de pessoas no grupo ao colocar a música como projecto principal e tentando reunir elementos de quadrantes políticos diferentes. A sua posição algo ambígua e a sua dedicação à música¹³ permitiam-lhe alguma flexibilidade e apelar sobretudo para um projecto musical; mas concorda que o grupo acabaria sempre por ter uma forte mensagem política quer ao nível do público quer ao nível da intencionalidade da maioria dos seus elementos o que de algum modo reforçava a coesão interna.

Fortunato de Figueiredo descreve o GDCG do seguinte modo:

“...era um grupo que tinha alguma coesão e todos ... era um polo de atracção de todos os goeses. Nesse então, desde 1954 que havia tensão entre os governos portugueses e o indiano. Havia bloqueio. Portanto, havia indivíduos completamente radicais que falavam mal de Portugal, por falar mal de Portugal. Eu dizia: Não! A minha posição era de que o nosso folclore era folclore português, dentro do contexto era folclore português. Outros não queriam ... diziam que era folclore mas não era português porque era folclore de Goa. Portanto não tinha nada que ... a minha posição foi que esse folclore não existiria se Portugal não estivesse lá. (...) Portanto o governo e algumas pessoas até mesmo goesas (...) tinham apetência de nos utilizar. Éramos muitas vezes chamados pela televisão. (...) Portanto havia a todo o momento uns que eram a favor, francamente a favor de sujeitar-se, porque se nós aceitássemos todas as sugestões que nos faziam, tínhamos o céu e a terra dados de bandeja. Portanto, eu, além de ser, digamos, o orientador do grupo, eu tinha uma posição intermédia, digamos, tínhamos que viver senão tínhamos que acabar...”(Figueiredo 1993)

É com este ponto de partida que o Grupo de Cantares e Danças de Goa se mantém em actividade regular entre 1957 e 1965. Se por um lado era frequentemente solicitado para representar Portugal¹⁴, como foi o caso da viagem ao Brasil para as

¹³Fortunato Figueiredo descreve assim o seu quotidiano em Lisboa: *“...Eu estava no Círculo Universitário, no Orfeão Académico (...) também pertencia ao grupo de fados de cá da Universidade ... eu, quer dizer, eu estava mais, era mais música do que propriamente ... ahmm ... também andava na viola clássica do João XXIII, depois com o Pujol, ... fazia muita coisa ao mesmo tempo. Eu nem sei como passei a Arquitectura, também lhe digo. Dedicava-me mais à música do que ... porque eu gostava de música e não perdia um concerto e era um indivíduo que ... um bocadinho sob o ponto de vista profissional eu prejudiquei-me por ter, por andar nessas coisas.”* (Figueiredo 1993)

¹⁴Esta era de facto uma época delicada que correspondia ao início do desmoronar do “Império Colonial Português” e todos os acontecimentos eram passíveis de serem aproveitados como reforço do

comemorações do 5º centenário da fundação do Rio de Janeiro, por outro servia também como meio de união dos estudantes goeses em Lisboa marcando de algum modo a diferença através da música. O repertório do grupo era quase exclusivamente vocal e só em 1965, por ocasião da viagem ao Brasil, foi incluída a dança do Decknni, desempenhada na altura por Maria de Lurdes Elvino de Sousa. Neste mesmo ano o grupo foi ao Olimpia de Paris, integrado na comitiva de Amália Rodrigues, onde tocou durante 23 noites consecutivas. A partir desta altura Fortunato de Figueiredo decidiu abandonar o grupo, por questões pessoais, e com ele diluíram-se as actividades regulares. O grupo, numa versão reduzida, passou a reunir-se esporadicamente para cantar em público mas sempre sob a direcção de Fortunato de Figueiredo que em 1968 se desloca para Timor abandonando definitivamente o grupo (reside actualmente em Macau onde formou um grupo musical constituído pela sua própria família: mulher e 5 filhos). Apenas durante as suas curtas visitas a Portugal o grupo se reúne de novo, designadamente em 1972 e 1976.

Retomando o GDCCG, verifica-se de facto que ele se forma à imagem do grupo liderado por Fortunato de Figueiredo¹⁵, adoptando um repertório muito semelhante¹⁶ porque também, e em boa medida, esta é uma segunda experiência de grupo para muitos dos seus elementos¹⁷. Em termos de desempenho musical de palco,

conceito de pátria e de unidade nacional. Como me disse Fortunato de Figueiredo: "...Houve, digamos, um aproveitamento político da situação. (...) Havia quase a necessidade de dizer que os goeses estavam com ... com a situação. E dizia-se ali Viva a Goa Portuguesa! coisa que nos chocava que fôssemos os arautos de ... porque estávamos numa situação um bocado delicada. Não é que nós não nos sentíssemos portugueses. É que não queríamos sentir-nos utilizados pela ditadura." (Figueiredo 1993).

¹⁵Como confirma Jerónimo Araújo Silva "...esses arquétipos que nós temos no grupo nós mantivemos um bocadinho à imagem daquilo que o Fortunato tinha estruturado, não é?" (Araújo Silva 1993a)

¹⁶Maria de Lurdes Elvino de Sousa, em resposta à pergunta: **O GDCCG representa uma extensão do grupo do Fortunato?**, responde do seguinte modo: "...Eu penso que sim não só porque a maioria das pessoas fizeram parte desse grupo mas também porque o repertório, o primeiro repertório que nós cantámos foi dado ... cantávamos com o Fortunato; e foi nele que a gente pegou. Só mais tarde é que viemos a introduzir coisas novas ... muito recentemente." (Elvino de Sousa 1993)

¹⁷Dos elementos que hoje fazem parte do GDCCG, pertenceram ao Grupo de Cantares e Danças de Goa: Jerónimo Araújo Silva, Maria de Lurdes Elvino de Sousa, Rui Elvino de Sousa, Mª Virgínia Bráz Gomes, Lia Soares, Ângelo Soares, Eduardo Carmo Costa, Laura Carmo Costa, e Lia Noronha.

a maioria dos elementos mais velhos do GDCCG têm um passado comum e reconhecem na figura de Fortunato de Figueiredo a autoridade da sua tradição. Como refere Jerónimo Araújo Silva, “...o Fortunato é, digamos, o passado ... o ponto de referência. O passado porque este grupo existe porque houve um grande trabalho que foi feito por ele com muitas pessoas que estão lá dentro. Com muitas pessoas.”(Araújo Silva 1993b)

A passagem destes goeses primeiro pelo Grupo de Danças e Cantares Goeses e agora pelo GDCCG, é apenas o reflexo de um processo cultural de identificação que ultrapassa em boa medida a música e que se prende com um passado referencial comum, em Goa, que determinou as suas escolhas e o estabelecimento de relações de proximidade em Portugal. A diferença de idades entre os diferentes elementos (vide supra) condicionou o estabelecimento de relações de amizade que apenas decorreu no período pós-migratório. Todavia, essa aproximação só tem lugar porque em Goa houve uma experiência de vida muito semelhante quer em termos de referentes quotidianos, quer em termos educativos familiares e escolares, baseada num sistema de valores muito próximo e que de algum modo define a elite social goesa. Esses factores de identificação condicionaram a formação de grupos e a experiência colectiva no espaço de acolhimento de Lisboa. Assim mesmo, e mais uma vez, testemunha M^aVirgínia:

“...Parte das pessoas do grupo a gente não conhecia sequer em Goa. (...) A maior parte eu vim a conhecer aqui. (...) Eu penso que uma das razões porque a gente de alguma maneira entrosou bem é porque na maior parte dos casos tivemos talvez ... temos uma herança comum, em termos de educação, maneira de ser, referências familiares, quadro de valores etc, penso que temos bastantes semelhanças. Depois há outra coisa que também acho que nos criou empatia, mais a uns do que a outros, mas eu, por exemplo, para mim, eu ... acho que reforcei muito ... solidifiquei muito os laços que tenho com algumas pessoas do grupo, e nessa altura não havia grupo, era da vida que nós fazíamos, por exemplo na altura do 25 de Abril. Toda aquela aprendizagem, toda aquela vivência, não é ... o 1º de Maio juntos e assim ... são coisas que aproximam muito. Eu acho que ... eu não posso ter aquele tipo de sentimento comum com mais ninguém a não ser com eles. E não é por serem eles os goeses; é porque foi com eles que eu vivi aquilo.”(Brás Gomes 1993)

5.3.3 Contacto e conhecimento do repertório

O terceiro elemento que parece condicionar a escolha e selecção dos elementos do grupo, sobretudo no que diz respeito aos indivíduos que integram o grupo coral e instrumental, prende-se com a capacidade que os indivíduos têm de manusear o repertório ou um grande número de canções reconhecidas como goesas. Essa capacidade de manuseamento, isto é, interpretar ou transmitir uma canção fazendo eventualmente a sua instrumentação e ensaio vocal, é medível também pela noção de *competência musical*. No GDCCG não se exige que os diferentes elementos, mesmo os que ocupam cargos de liderança, tenham uma formação musical escolar; é suficiente que tenham tido uma aprendizagem empírica.

Aqui há que diferenciar dois grupos de indivíduos: por um lado os que nasceram em África e emigraram directamente de África para Portugal e por outro os que nasceram em Goa ou que nascendo em África viveram algum tempo em Goa antes de emigrarem para Portugal. No primeiro caso, e tomando como informação o resultado das entrevistas desenvolvidas com os elementos do GDCCG, trata-se de indivíduos que tiveram a sua formação musical teórico-prática em casa, aprenderam um instrumento com um mestre, mas essa aprendizagem dependeu da decisão dos seus pais que a entendiam como fazendo parte da educação global dos filhos. A prática musical estava circunscrita ao repertório académico da música clássica europeia e culminou com a formação da Orquestra Juvenil Indo-Portuguesa, em Lourenço Marques, por volta de 1947. Eduardo Carmo Costa, violoncelista no GDCCG, descreve do seguinte modo a sua experiência pessoal:

“...Estávamos no fim da guerra, em 45, eu tinha 8 anos. Foi mais ou menos nessa altura que eu comecei a aprender violoncelo. E portanto, havia muitos goeses a tocar. Então o senhor Maximiliano Fernandes, mais conhecido por Max Fernandes, ... ahmmm... era um senhor que sabia música, era um amador, e que um dia diz assim: mas...há tanta gente a tocar violino e violoncelo... (...) e então resolveu fazer uma orquestra com os naipes quase todos de uma orquestra sinfónica. Só não tinha instrumentos de sopro mas tinha instrumentos de corda quase todos. Tinha contrabaixo, tinha violinos, não tinha viola; tinha

primeiros, segundos e terceiros violinos, porque ... é claro, as pessoas iam aprendendo e aqueles que não tocavam as fusas, não é, tinham que ser terceiros violinos. (...) Fundou-se então a Orquestra Juvenil Indo-Portuguesa! Onde eu era o único que usava calções porque era o mais pequenino. (...) Depois aquilo foi um êxito porque realmente nunca se tinha feito nada em Lourenço Marques. (...) Depois essa orquestra foi extensiva a não goeses e fundou-se a Orquestra Juvenil de Lourenço Marques, onde entraram rapazes que vinham das bandas. (...) Eu nunca me hei-de esquecer daquilo que se tocava ... era coisas como L'Arlesienne de Bizet, coisas muito bonitas ... tocávamos a Valsa das Flores do Quebra Nozes ... o Song of India de Tchaikovsky, a Dança Húngara de Brahms ... enfim, tocávamos coisas muito giras!" (E.Carmo Costa 1993)

Para estes goeses, o contacto com Goa fazia-se sobretudo através da memória dos pais que se resumia à alimentação, à prática religiosa, à reprodução de alguns valores de gregarismo familiar e de estratificação social¹⁸, e aos momentos de convívio social e inter-familiar. Não aprendiam konkani mas sim o português e o inglês que, especialmente para os habitantes de Moçambique, se tornava extremamente necessário dada a proximidade com a África do Sul. As fotografias faziam de Goa uma imagem a “preto e branco”¹⁹ e a música, por ser cantada em konkani, fazia apenas parte do convívio dos pais a que os filhos raramente assistiam. Se alguns testemunhos afirmam peremptoriamente nunca ter ouvido *Mandó* cantado em casa, outros há que recordam vagamente alguns momentos de desempenho de música goesa como a seguir transcrevo:

"...Nós dávamo-nos com toda a gente e ... iam às festas dessas pessoas e às vezes cantava-se. Cantava-se música de Goa. Cantava-se e tocava-se. Ah! lembro-me que havia um senhor ... uma família tradicional lá de Moçambique, goeses, que num aniversário, não sei, já não me lembro bem de quem é que era, não sei se era do pai, do senhor, do chefe da família ... ahmmm ... nesse aniversário havia uma ladainha. Cantada e tocada! Havia um violino que tocava! E as pessoas ... e eu lembro-me dessa música. O Raúl [irmão mais velho] também se lembra. Era um pequeno sacrifício que nós tínhamos, mas gostávamos. Pequeno sacrifício porque a ladainha era um bocado comprida mas nós gostávamos." (E.Carmo Costa 1993)

¹⁸Recorde-se que os goeses transferiram para África o sistema de castas.

¹⁹Eduardo Carmo Costa relata assim a sua experiência: *"...Nós tínhamos fotografias que mandavam ou que já eram dos pais de Goa, a casa dos pais, etc. E eu via sempre aquilo a preto e branco. É outra coisa que não sei explicar, embora me dissessem que aquilo era muito bonito, eu não conseguia ver senão a preto e branco."* (E. Carmo Costa 1993)

Estes goeses participaram pela primeira vez no desempenho da música goesa já em Lisboa e aqui adquiriram o seu repertório, sobretudo instrumental, visto não dominarem o konkani. Eduardo do Carmo Costa, por exemplo, ingressou no grupo de Fortunato de Figueiredo porque era um goês que tocava viola e violoncelo e por isso teria menos dificuldades em se adaptar ao repertório. Outros, mesmo sem saberem konkani, aprenderam a cantar, apesar de não entenderem o significado das palavras. É também o facto de estes goeses terem pertencido ao grupo liderado por Fortunato de Figueiredo que funciona como garante das suas competências e legitima a sua presença no GDCCG.

Os goeses nascidos em Goa ou que tenham passado parte da sua juventude em Goa têm em relação ao repertório um passado vivencial, isto é, o conhecimento que detêm da música goesa foi adquirido durante a infância e adolescência quer através da prática em casa da família²⁰ quer através de um processo de convivência em outros espaços privados²¹ ou públicos²². O facto de terem tido uma experiência musical em

²⁰ Apresento aqui dois exemplos que relatam essa experiência:

Exemplo I - "...A minha mãe cantava. E eu tinha um tio, irmão dela, que foi para mim uma outra referência. Eu lembro-me perfeitamente que ... ele gostava imenso de mim. (...) Eu era miúdo na altura quando ele começou a puxar por mim ... eu teria talvez os meus seis ou sete anos. Ele tocava aquelas músicas ... os Mandôs e coisas no género, porque sempre que eu ia para Chicalim, não é, nas férias grandes, na Páscoa e no Natal ... eu ia para casa da minha mãe, dos meus avós, passar uma temporada. (...) O meu tio era Batcará [proprietário agrícola]. (...) e lá pelas Avé-Marias, antes do jantar, começava com o seu violino e tal. E eu nessa altura não tocava nada, mas cantava, porque tinha um bom ouvido, e ele mandava-me tocar gumatt, mas não era gumatt ... era sobre uma mesa que o tampo tinha bom som. Ele mandava tocar e fazer o ritmo. (...) Eu lá ia e tocava." (Araújo Silva 1993a)

Exemplo II - Maria de Lurdes Elvino de Sousa - "...Cantava-se muito tanto na casa do meu pai como da minha mãe. Na casa do meu pai talvez fosse mais vivo porque eles ... como era uma aldeia as pessoas têm o hábito à noite ... em Sinquerim, depois do jantar senta-se ao balcão e toca-se ... e em casa de mau pai de facto, todos tocavam excepto o meu pai. (...) Tocava-se violino, bandolim, viola, piano ... fundamentalmente esses instrumentos.

SS - E cantava-se o quê?

Maria de Lurdes Elvino de Sousa - Cantava-se Mandô, à noite, e outras coisas, não é? O meu tio gostava muito de cantar e depois à noite chamava sempre ... todos tinham que aprender qualquer coisa. Ele queria-me ensinar também bandolim mas eu já não fui. Eu era muito miúda nessa altura. (...) Mas cantar cantávamos de facto. (...) Às sete horas rezava-se o terço e até ao jantar estava tudo ocupado porque éramos muitos e havia os banhos. De maneira que cantávamos depois do jantar." (Elvino de Sousa 1993)

²¹ Passo a citar um exemplo:

"SS - A Maluda aprendeu a dançar Mandô em Goa?

Goa como testemunhas e protagonistas, confere-lhes uma autoridade maior, assumida por todos os elementos do grupo, ao nível da transmissão e avaliação do repertório o que não significa que eles tenham aprendido em Goa as canções e as danças que hoje o grupo desempenha (ou pelo menos da forma como hoje o grupo as desempenha). Assim mesmo confirmou Jerónimo Araújo Silva, director musical do GDCCG, quando lhe perguntei se os elementos mais velhos do grupo nascidos em Goa sabiam mais repertório do que aquele que o grupo apresentava:

"... Eu não direi que nós saibamos mais repertório. Nós vamos buscá-lo a outros sítios, a outras fontes ... Portanto, nós não sabemos todas as coisas. Há umas coisas que nós introduzimos agora e que fomos buscar a outros sítios, percebe? Portanto ... a grande maioria, digamos assim, sabemos pelo menos trautear as coisas não é? Podemos não saber as letras mas de facto não nos é estranho. Já algum dia ouvimos ou cantámos até." (Araújo Silva 1993a)

Na verdade, em Goa os goeses adquiriram sobretudo uma vivência que lhes permite reconhecer um estilo e reconstruir a sua memória musical.

Mais uma vez Fortunato de Figueiredo e o Grupo de Cantares e Danças Goesas adquire protagonismo. Foi de facto no seio deste grupo que a maioria dos cantores e instrumentistas do GDCCG reconhece que aprendeu o seu repertório²³, agora francamente associado à necessidade de preencher um espaço de divulgação diversificado concebido para o palco. O testemunho pessoal de Maria Virginia Brás

Maria de Lurdes Elvino de Sousa - Não, em Goa não! Em Goa vi dançar Mandô nas festas, quer dizer, a minha mãe, as minhas tias, e eu tinha um tio que dançava muito bem, era muito animado. Mas era só assim em festas, está a ver? Casamentos, aniversários ... aniversários não se dançava. Qualquer motivo servia para fazer uma festa mas... pronto, dançar e assim era uma festa mais importante." (Elvino de Sousa 1993)

²² Disto é também exemplo o testemunho de Raúl do Carmo Costa, nascido em Moçambique em 1935 e estudante em Goa desde os 17 anos: *"Quando eu cheguei a Goa fui viver para casa dos Flores, em Panjim, onde havia música todos os dias. (...) Eles tinham organizado uma tuna, era uma tuna de estudantes, independente. Não estava ligada a nenhuma instituição. (...) Nós fazíamos serenatas às meninas, fizemos uma à mulher do Governador, que gostou muito, e então de cada vez que organizava uma coisa qualquer da Cruz Vermelha ou de beneficência pedia para nós participarmos. Foi aí que comecei a aprender coisas de Goa.(...) Tocávamos música de Goa, boleros, tangos, e alguma música portuguesa, como por exemplo fado." (R.Carmo Costa 1993)*

²³ O conceito de repertório é aqui entendido como um conjunto de canções e danças que um indivíduo sabe desempenhar na sua totalidade. Não é suficiente saber apenas trautear uma melodia ou conhecer parte do texto ou ainda alguns esquemas coreográficos.

Gomes ilustra bem o processo que relaciona a aquisição consciente e quantitativa de repertório novo com a noção de pertença que se tem sobre esse mesmo repertório:

"...Quando eu cheguei cá, em 1963, ahmmm ... eu acabei por conhecer o Jerónimo e a Maluda por razões diversas. Eu acabei por os conhecer a todos [os elementos que fazem parte do GDCCG]. E o Fortunato, que nessa altura tinha um grupo, enfim ... que de alguma maneira acho que é precursor do nosso, e pronto ... e um dia alguém disse: não queres vir cantar connosco? Eu disse ótimo! Porque não? Bem gostava! Até porque eu estava um bocado desajustada em termos de amigos, portanto, tinha o convívio com os meus tios, que eram pessoas de bastante mais idade, e pronto, e achei que sim, que era uma boa ideia a gente começar a cantar. E foi um bocado por aí que comecei a adquirir repertório que ... era-me familiar, é um facto. Eu não posso dizer que tivesse aprendido umas "árias novas": o ritmo, tudo aquilo me era familiar, não é? E acho que mesmo que a gente não aprende, aquilo está na massa do sangue Susana; aquilo faz parte do interior da pessoa, não é? Eu possivelmente se nunca tivesse ouvido um fado eu não teria pendor para o fado de uma forma natural. Eu acho que de alguma maneira está interiorizado. E pronto. Depois foi assim, aprendi a cantar com o Fortunato ... aprendi ... cantei com o Fortunato." (Brás Gomes 1993)

5.4 Vivências e Dependências

Pode-se concluir perante estes dados que, quer no caso dos goeses nascidos em África, quer no caso dos goeses nascidos em Goa, ou que passaram parte da sua juventude em Goa, a aprendizagem do repertório, pelo menos com a forma que ele hoje adquire, ocorreu em Portugal. O que diferencia os dois casos é uma vivência passada com a vantagem, para uns, de ela ter sido feita em Goa, isto é, no local onde supostamente são gerados os produtos musicais que constituem esse repertório. Daí o protagonismo que lhes é conferido em termos de liderança e que é perfeitamente assumido pelos próprios. Assim, os processos de transmissão que existiam no GDCCG estavam por princípio estabelecidos do seguinte modo (Quadro 5.3): os líderes, nascidos em Goa, têm reconhecidas pelos outros elementos do grupo as suas competências musicais quer em termos de quantidade de repertório conhecido quer em termos de vivência em Goa; os cantores e instrumentistas, tenham ou não nascido em Goa, são também conhecedores do repertório quer ele tenha sido adquirido em Goa (e aqui a vivência torna-se decisiva em termos de autoridade), quer em Portugal. Estes

dois grupos de indivíduos são interdependentes, ou seja, porque têm experiências de familiares diferentes, adquiriram também reportórios diferentes e é da relação de colaboração e partilha que estabelecem entre si que resulta um enriquecimento do reportório individual de cada um e o sucesso do grupo. Estes dois grupos de indivíduos são de facto os detentores do reportório. Finalmente temos o grupo dos dançarinos, que, por não conhecerem o reportório musical nem coreográfico estão totalmente dependentes dos dois primeiros grupos.



Quadro 5.3 - Processos de transmissão do reportório no GDCCG

No grupo dos cantores e instrumentistas existem também indivíduos nascidos em Goa e com uma vivência próxima dos líderes. Aqui a distinção faz-se pela avaliação das *competências musicais* dos indivíduos que são escolhidos para liderar o grupo e que deverão ter reconhecida por todos a capacidade de ensaiar e recriar uma melodia, uma instrumentação ou uma coreografia. A sua experiência em Goa como protagonistas do processo musical deverá ter sido superior à dos restantes elementos do grupo.

5.5 Concretização do projecto GDCCG

Em Setembro de 1988 o grupo de música tradicional goesa GAVANA vem pela primeira vez a Portugal, com o apoio da Casa de Goa, realizando 2 espectáculos

5.5 Concretização do projecto GDCCG

Em Setembro de 1988 o grupo de música tradicional goesa GAVANA vem pela primeira vez a Portugal, com o apoio da Casa de Goa, realizando 2 espectáculos em Lisboa²⁴. A presença deste grupo foi, para um grande número de goeses emigrados em Portugal, o reviver de experiências há muito apenas presentes nas suas memórias e no seu imaginário. Foi também o retomar colectivamente do contacto com a música vinda de Goa e que no seu quotidiano tinha apenas lugar nas reuniões familiares e de amigos, as *tertúlias*.

É no seio de uma destas *tertúlias* que surge a ideia da formação de um grupo com as mesmas características do GAVANA. Esta ideia é descrita por Raúl do Carmo Costa da seguinte forma:

Raúl - ...Há uns seis anos atrás eu lembrei-me que em Moçambique os meus amigos chineses faziam uma coisa engraçada chamada Stica, em que, digamos 10 amigos, ... pagavam uma quota mensal. No dia do pagamento da quota faziam uma jantarada, (...) depois tiravam à sorte e o sorteado levava o dinheiro todo. Todos os meses era contemplado um diferente. E a Maluda disse: então porque é que nós não fazemos isso? Então vamos fazer. Éramos 12 (famílias) e durante um ano nós tivemos umas brutas farras, umas jantaradas. (...) Todos os meses. No primeiro sábado de cada mês tínhamos umas farras! Era eu e a Maluda e mais não sei quem que organizávamos isso. (...) Cada um trazia um prato disto, um prato daquilo, as bebidas, etc. Depois fazia-se o sorteio, o contemplado levava o bolo e depois era a música.

(...) Em 88 aparecem pela primeira vez os Gavanas. Nós vimos, gostámos, eu gostei imenso, fiquei encantadíssimo e digo à malta: ó pá! Nós podemos fazer uma coisa destas?! Uma coisa parecida, não podemos? Ai, sim, sim ... não não e então desafiámos ... fui eu e a Maluda, tivemos a ideia, fomos à Casa de Goa, com o Júlio Camelo, propôr à direcção organizar um grupo.

SS - O Júlio Camelo também fazia parte desse grupo de 12 famílias?

²⁴O grupo GAVANA foi formado em Goa em 1988 com intenção de participar nas comemorações camoneanas em Macau onde se deslocou a convite do Leal Senado daquele território. Nesse mesmo ano participa na 1ª Convenção Internacional Goesa, em Toronto, e na viagem de regresso a Goa faz uma paragem de 10 dias em Portugal. Esta foi a primeira vez que um grupo de música goesa proveniente de Goa se apresentou em Portugal depois de 1961 pelo que obteve a adesão de um grande número de goeses que em Lisboa esgotaram as bilheteiras dos dois espectáculos apresentados. O Gavana fez uma segunda visita a Portugal em Maio de 1991. Em Goa existem mais 5 grupos de música goesa, formalmente constituídos, cuja organização se aproxima bastante de um modelo empresarial, e que actuam regularmente no contexto turístico. Contudo o GDCCG não elege estes grupos dentro dos seus padrões de qualidade por entender que eles têm apenas uma visão comercial da música goesa.

Raül - Não, não! Quando foi a última festa, a 12ª, eu sugeri que fizéssemos uma festa alargada, também para convidados. Pedi ao Zé Maria que nos emprestasse a sala do ISMA (...) e achei que devíamos convidar mais malta que tocasse e que cantasse. Convidámos os Camelos, depois aconteceu isso dos Gavanás, fizemos a sugestão, foi bem aceite e organizámo-nos.

SS - Portanto vocês foram à casa de Goa falar com o Vasco...

Raül - Falámos com o Vasco, o Vasco aceitou a ideia, sim senhor, ainda por cima éramos aquilo que para eles, para a direcção, caía do céu, e pronto, a ideia foi aceite.

SS - Portanto a génese deste grupo, no fundo, deve-se ao Raül também. Ao Raül e à Maluda!

Raül - Sem falsa modéstia eu acho que sim.

(R. Carmo Costa 1993)

Esta mesma versão é confirmada por Maria de Lurdes Elvino de Sousa (Maluda) cuja participação no GDCCG se centra num trabalho de direcção, organização de espectáculos sendo também uma das dançarinas de *Mandó*:

SS - Como é que a Maluda surge neste grupo da Casa de Goa?

Maluda - Como é que eu surjo? Surjo porque a ideia de fazer o grupo nasceu de facto em minha casa. Eu digo sempre na cozinha; na minha cozinha, como eu digo. Porque nós cantávamos e tocávamos muitas vezes. Encontrávamo-nos... quando nós nos encontrávamos levávamos sempre os instrumentos. É um velho hábito, não é? Encontram-se para aniversários ou não sei o quê ... e toca-se! (...) E depois ... eu até acho que, isso falo por mim, para mim entendo que ... em parte ... foi de facto a vinda dos Gavanás aqui que me entusiasmou mais a pensar nisso. Porque pensei assim: olha aqui está uma coisa bonita que nós podíamos fazer. (...) Uma vez, até estávamos em minha casa a almoçar ... estava eu, o Rui e o Raül, e eu disse: de facto porque é que nós não fazemos um grupo? Até porque nós qualquer dia deixamos de cantar, não é? (...) Eu entusiasmei-me com o grupo, fazer o grupo, nem sequer pensei onde é que ele ia ficar integrado; mas o Raül, que é muito cuidadoso nessas coisas, disse: Olha Maluda, vamos fazer isso mas acho que devemos ficar integrados na Casa de Goa. Eu disse acho que sim senhor; é até a única maneira de dar continuação a isto e ter razão de existir, não é? Ter razão de existir não! A razão existia em si própria mas de qualquer modo tinha mais peso.

(Elvino de Sousa 1993)

Podemos portanto concluir que para a concretização da ideia de formação de um grupo de música goesa com uma estrutura de organização vocacionada para situações de espectáculo concorreram várias condicionantes: em primeiro lugar o facto de ser comum os goeses imigrados em Lisboa organizarem-se em *tertúlias* onde a música tem sempre uma presença permanente. Em segundo lugar o facto de a maioria dos elementos pertencentes ao GDCCG ter participado no grupo liderado por

Fortunato de Figueiredo. Em terceiro lugar a existência da Casa de Goa oferece ao grupo uma garantia institucional em termos de apoio. Finalmente, e de algum modo decisivo, a vinda do grupo Gavana que desencadeou a ideia e criou um modelo que veio a revelar-se extremamente importante na própria organização do GDCCG.

De certo modo, este processo de formação do grupo revela já alguns critérios de selecção utilizados em relação aos elementos que dele viriam a fazer parte. Aqui parece-me ser fundamental as relações de proximidade estabelecidas também em função das competências musicais de cada um. Isto é, dado que a música está sempre presente nos momentos de convívio é suposto que os seus participantes tenham um repertório musical em comum e, como consequência, experiências muito próximas em termos de vivência passada. Isto mesmo é confirmado pelos depoimentos dos diferentes elementos do GDCCG, de que passo a citar alguns exemplos.

Ex.1: (R.Carmo Costa 1993)

SS - Como é que vocês vão escolher pessoas para o grupo? Como é que foi a ...

Raül - Susana, praticamente eles estavam escolhidos porque eram as pessoas que existiam e que nós conhecíamos.

SS - Eram as pessoas que vinham a esses jantares?

Raül - Eram essas pessoas que vinham aos jantares, mais as pessoas que foram convidadas para o último jantar: o Júlio Camelo, as irmãs, o outro que tocava ... o Tutuxa, que era o que tocava viola, a mulher dele ...

Ex.2:(Elvino de Sousa 1993)

SS - O que é que existe de comum entre estas pessoas que fazem parte do grupo da casa de Goa que as fez juntarem-se para fazer o grupo? O que é que existe de comum entre elas?

Maluda - Ahmmm ... eu penso que ... talvez sejamos mais ou menos da mesma geração, uns diferentes outros não, ahmmm ... e penso que nós sempre cantámos, sabe? Eu acho que é fundamentalmente isso! Como sempre cantámos temos ... e talvez a nossa idade nos ajude mais a nos ligar a Goa, não sei. Penso que é mais isso. Temos necessidade disso. Gostamos de ouvir.

Ex.3:(Brás Gomes 1993)

SS - Como é que a Maria Virginia surge no grupo da casa de Goa e ainda por cima com uma responsabilidade tão grande?

Maria Virginia - Eu surjo porque o grupo da Casa de Goa é o grupo, com alguns acrescentos, é o grupo que se reunia para cantar calhasse ... fosse onde fosse, não é? Nós, no entanto, Susana, como sabe, nós mantivemos uma relação de amizade sempre muito próxima uns com os outros. Há muitas trocas entre nós a níveis diversos. Os da Maluda são meus afilhados, o meu é afilhado dela, o do Araújo Silva está sempre cá em casa ... portanto mantivemos uma relação de amizade sempre muito forte (...) Em relação ao grupo ... quando se pensou, quando a Maluda e o Raúl no fundo tiveram enfim ... uma ideia de ... enfim ... reconstituir o grupo com um enquadramento mais formal e perguntaram ... ahmmm ... tudo bem!

5.6 O GDCCG no contexto da Casa de Goa

O GDCCG tem sido o principal responsável pela divulgação do projecto Casa de Goa. Apesar de gozar de uma total autonomia de decisão, quer sobre o repertório que adopta quer sobre a programação do seu calendário de ensaios e espectáculos, o grupo produz receitas e tem sido um elemento decisivo na maior adesão dos goeses às actividades da Casa de Goa, pela animação que impõe a todas as situações em que participa. (Cf. curriculum do GDCCG - Anexo 2)

Para além do papel consolidador do projecto Casa de Goa, o GDCCG tem-se revelado como uma forma activa de validar os objectivos daquela instituição designadamente no que diz respeito à adesão da geração mais nova. Neste aspecto é possível reconhecer o sucesso do grupo seja de uma forma directa (participação dos jovens no grupo) seja indirecta (maior adesão dos jovens aos espectáculos do grupo ou às actividades em que o grupo participa). Isto mesmo testemunha Valentino Viegas, num artigo publicado na revista GOA, intitulado À Juventude da Casa de Goa: “...Lançada a semente, a Casa de Goa iniciou a sua longa marcha para o futuro.(...) vós [jovens] conseguistes participar alegremente nas numerosas festas da Casa de Goa, dando brilho e vivacidade com a vossa mocidade transbordante. (...) vós [jovens] afirmaste-vos através do Grupo de Cantares e Danças da Casa de Goa de

que tanto nos orgulhamos. (...) O nosso combate continua, o vosso empenho é a mais segura garantia da vitória final da Casa de Goa.” (Viegas 1991a)

5.7 Direcção do GDCCG

A direcção do GDCCG obedece a uma estrutura tripartida constituída por um director musical²⁵, responsável pela componente vocal e instrumental do grupo, um director coreográfico, responsável pelo grupo de dança e um director administrativo que gere e organiza todas as actividades do grupo, sob o ponto de vista logístico e formal. Estes três elementos trabalham sempre em colaboração e interdependência: cabe ao director musical e à directora coreográfica todo o trabalho de construção do repertório, inserção de novas composições musicais e coreográficas e adaptação do repertório ao grupo (sem invalidar a possibilidade de outros elementos do grupo poderem, como acontece, fazer as suas propostas), enquanto a directora administrativa tem a seu cargo todo o aspecto formal ligado à garantia de espaços para ensaio, ligação com a Casa de Goa, e contactos com instituições que ofereçam oportunidades de espectáculos. Todavia, na última etapa de construção de cada espectáculo, é a acção da directora administrativa que condiciona as decisões dos outros dois líderes pois sendo ela a receptora directa dos convites que o grupo recebe para actuar, é ela que calendariza e informa o grupo sobre as decisões e oportunidades de espectáculos. É em função dessas decisões que os outros dois directores escolhem o conteúdo musical e coreográfico de cada espectáculo, de entre um vasto repertório já preparado ou em preparação, de acordo com o tempo de actuação, o tipo de público, o espaço, e

²⁵A designação “director musical” corresponde a uma categoria criada pelo GDCCG que é identificada por todos os seus elementos na pessoa de Jerónimo Araújo Silva, sendo também utilizada, quando o grupo faz espectáculos, nas notas de programa distribuídas ao público. As designações de “director coreográfico” e “director administrativo” foram criadas por mim para encontrar um equivalente à função do director musical nos outros dois líderes do GDCCG. Contudo, foram aceites sem qualquer hesitação quer pelas pessoas às quais se destinam quer pelos outros elementos do grupo.

o calendário dentro da época de trabalho. Ou seja, dada a especificidade das funções de cada um dos directores, e sendo a directora administrativa o último elo de ligação com o contexto exterior, proporcionando ao grupo a possibilidade de actuar em espaços e momentos diversificados, é da sua actuação que acabam por depender, em cada espectáculo, as decisões dos outros dois directores. Assim, na etapa de construção dos espectáculos, versão visível do GDCCG, é a componente formal e contextual que condiciona os conteúdos.

Sendo estes três elementos tacitamente reconhecidos - entre si e pelos outros elementos do grupo - por competências incontestadas de liderança, dentro de cada área específica de intervenção, são eles os responsáveis pelos contornos que o grupo assume, quer na definição dos seus objectivos, quer na escolha e delimitação dos conteúdos que os preenchem. Evidentemente que a cada um deles são exigidos, pelos outros, pré-requisitos diferentes de acordo com as funções que desempenham no grupo e em relação às quais lhes é reconhecida autoridade²⁶. Se se verificarem de facto estas condições, o trabalho de conjunto decorre em cooperação com base nas relações de confiança e solidariedade estabelecidas, porque todos os elementos têm os mesmos objectivos e têm consciência de que o sucesso do projecto GDCCG depende do grau de coesão dos seus componentes.

Nos casos em que se geram relações de conflito com o(s) líder(es) a cisão ou a auto-exclusão do(s) indivíduo(s) em desacordo revela-se a única forma de manter o projecto activo. A unidade do grupo está, assim, dependente da relação de consenso entre os seus membros.

²⁶ A avaliação da autoridade no contexto de uma instituição ou de uma pessoa prende-se com o reconhecimento nessa pessoa ou instituição, por parte de quem avalia, de qualidades inerentes ao exercício dessa mesma autoridade. Segundo Shils, essas qualidades podem ser "...éticas, educacionais, familiares, económicas, ou profissionais; podem ser atribuídas aos indivíduos devido às suas relações ou podem ser adquiridas através do estudo e da experiência." (Shils 1992:57)

5.7.1 Director Musical - Jerónimo Araújo Silva

O director musical do GDCCG era, desde o início da formação do grupo, Jerónimo Francisco Araújo Silva. Jerónimo Araújo Silva é natural de Margão, uma cidade da província de Salcete. Toda a sua família de ascendência directa é originária da província de Salcete. Nasceu em 1940 e viveu em Margão até completar o 5º ano de liceu, indo estudar para Pangim em 1957 para completar o 7º ano liceal e ingressar na universidade. Em 1959 vem para Lisboa, sem bolsa de estudo, estudar Física para a Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Lisboa. Actualmente é investigador do Instituto Nacional de Engenharia e Tecnologia Industrial.

Durante os 19 anos que viveu em Goa, Jerónimo Araújo Silva recorda uma vivência musical bastante intensa, incentivada, inicialmente, pelo tio materno (Fernando da Costa Araújo). É interessante verificar como Jerónimo Araújo Silva relembra a sua primeira experiência musical como interveniente activo no processo de desempenho:

“ quando o meu tio começou a puxar por mim eu teria uns 6 ou 7 anos. (...) Eu ia para Chicalim, nos períodos de férias, (...) ficava lá um mês, 15 dias, conforme calhasse. (...) Quando chegava à noite, pelas Avé-Marias, antes de jantar, começava (o tio) com o seu violino. E eu nessa altura não tocava nada mas cantava, etc., porque tinha um bom ouvido ... e ele mandava-me tocar gumatt mas não era gumatt era sobre uma ... mesa que tinha bom som. Ele mandava tocar lá e fazer o ritmo.”(Araújo Silva 1993a)

Aos 9 anos, os pais contratam um “mestre” para lhe ensinar música mas é no tio que ele reconhece o seu verdadeiro “mestre música”:

“os pais chamaram o mestre para ensinar porque eu ... vamos lá a ver ... eu já tinha demonstrado certas qualidades musicais com o tio porque nós quando íamos lá passar férias (Chicalim - casa dos avós maternos) havia sempre, digamos, à noite, antes de jantar, havia sempre uma musicada. Ele também não sabia nada de música, também tocava o violino, mas era tudo assim ao desafio, percebe? Nada de grandes digamos, ... não havia nenhuma escola, propriamente. A escola era um bocado feita ao acaso. Aquele que para mim foi uma escola, foi o meu tio, no fundo foi quem despertou em mim o interesse pela música ... ele é que puxou por mim. (...) Ele realmente verificou, não sei por que motivo, digamos, entusiasmou-me para eu fazer alguma coisa na música, ... nem que fosse dar umas batucadas quando ele tocava violino. (...) Depois eu comecei a pegar na viola e a dedilhar um bocadinho, e tal, mas assim um bocado empiricamente e nessa altura comecei a aprender

com o mestre Paulo. Dei os meus primeiros passos no canto, um bocadinho de solfejo, e um bocadinho de violino. Bandolim e a viola fui eu que aprendi sozinho.” (Araújo Silva 1993b)

Jerónimo Araújo Silva confirma que quer na casa dos pais, em Margão, quer na casa dos avós maternos em Chicalim, todas as pessoas cantavam e a música, cantada em português ou em konkani, era uma constante nos momentos de reunião familiar muito embora não reconheça em ninguém, nem em si próprio, o estatuto de músico. É neste sentido que identifica o tio como uma pessoa que “...*não sabia nada de música, nem uma nota de música. No entanto tocava violino!*” (Ibid. 1993a)

Durante os dois anos em que viveu em Panjim, um deles alojado no Lar de Estudantes, fez parte da Tuna do Lar e da Tuna do Liceu, organizações constituídas por rapazes, onde se interpretava um repertório que Jerónimo Araújo Silva designa por “semi-clássico”, por ser constituído por música dita “clássica” adaptada para tuna (como era o caso das *Serenatas* de Schubert, das *Czardas* de Monti, entre outras). O repertório não incluía música goesa.

Na verdade, o primeiro contacto directo que Jerónimo Araújo Silva tem com música goesa em situação de palco, é 6 meses após a sua chegada a Lisboa, quando integra o Grupo de Danças e Cantares Goeses (GDCG): “...*foi a primeira vez que eu integrei um grupo, digamos, com uma estrutura organizada, para fazer música de Goa, não é?*” (Ibid.). A convite de outros goeses que com ele tinham feito parte das tunas em Goa, Jerónimo Araújo Silva integra o GDCG como bandolinista. Fortunato de Figueiredo, seu ex-colega de tuna, era na altura o director do grupo (Cf. 5.2.2). Após a extinção do GDCG, em 1965, Jerónimo Araújo Silva manteve a prática em conjunto de música goesa, integrando pequenas formações musicais que se reuniam ou em festas particulares ou em espectáculos organizados por goeses em Lisboa, mas sobretudo estando presente nas “tertúlias”.

Foi exactamente num destes encontros ocasionais em que foi necessário reunir um grupo para animar um congresso na FIL, que Jerónimo Araújo Silva teve a sua primeira experiência como director de um grupo:

“...foi numa festa organizada pela Vera Bruto da Costa, num congresso na FIL. (...) Ela convidou-nos porque nós tocávamos normalmente naquelas tertúlias do irmão.(...) Nessa altura pôs-se o problema ... isto foi em 83, 84 ... então quem é que vai dirigir o grupo? É pá o Jerónimo... que é de entre nós o fulano que, enfim, mexe bem nestas coisas e tal, vamos lá pensar no Jerónimo... (palavras no sentido de um colectivo anónimo) (...) E peguei no grupo e tal e fizemos o espectáculo. A partir dali ficou, digamos, aquela basezinha, digamos assim, de que ... portanto ... eu tinha, de alguma maneira, congregado as hostes para fazer alguma coisa, enfim, que tinha sido razoavelmente aceite, não é? Quando se pôs a questão do grupo da Casa de Goa, portanto, pensou-se logo em mim.” (Ibid.) (Cf. ponto 5.3)

No GDCCG, Jerónimo Araújo Silva exercia uma função formal de Director Musical mas em termos práticos ele congregava várias funções, designadamente, ensaiava as vozes, ensaiava o conjunto instrumental, tocava viola e bandolim, fazia os arranjos vocais e instrumentais, e compunha as introduções das diferentes canções assim como as secções instrumentais que ligam as diferentes secções vocais das canções. Relativamente ao seu desempenho no grupo, ele reunia o consenso tácito de todos os elementos independentemente das relações pessoais estabelecidas com cada um deles. Todavia, de acordo com o seu critério de exigência, o grupo estava ainda muito aquém dos níveis mínimos de qualidade que deveria ter seja no aspecto qualitativo das vozes e dos instrumentistas (sobretudo em termos técnicos), seja na qualidade global do grupo em termos de competência musical²⁷. Jerónimo Araújo Silva sente que faz um trabalho isolado mas reconhece o empenhamento dos diferentes

²⁷ Jerónimo Araújo Silva preocupava-se principalmente com as entradas simultâneas das diferentes vozes, as entradas das vozes e dos instrumentos no sítio exacto da canção, o rigor rítmico dos instrumentistas e das vozes solistas, entre outros elementos técnicos retirados de modelos da música “erudita” situada sobretudo em contextos profissionais, que Jerónimo Araújo Silva utilizava as gravações em áudio, dos espectáculos, como elemento de avaliação, aferição e “correção de erros”.

elementos do grupo, e a solidariedade de Ângelo Soares e Maria Virgínia Brás Gomes que o ajudavam na avaliação das suas composições e a fixá-las por escrito²⁸.

“...Devo prestar homenagem ao Ângelo. Este, quando eu tenho qualquer coisa, basta-me telefonar, preocupa-se imediatamente e é capaz de aparecer aqui, ou mesmo pelo telefone para eu trautear e ele gravar, a ver o que é que dá. É um indivíduo que se preocupa (...) Qualquer coisa que eu tenha eu transmito imediatamente a ele porque eu sei que ele me segura... porque eu como não sei escrever música ... enfim, sei pôr as solfas, não é, mas depois falta-me o tempo, falta-me o ritmo, falta-me essa coisa toda. E depois passado 24 horas de ter inventado já esqueci. (...) Portanto, ele é que é o meu fiel depositário porque ele vai lá, pega naquilo, sistematiza tudo e sabe. (...) A Maria Virgínia é porta com porta (vizinhos) e é importante na medida em que ela está aqui perto e ... é um apoio psicológico, e não só psicológico como musical também ... especialmente importante para eu prosseguir no meu trajecto ... ou mudar de rumo.” (Araújo Silva 1993b)

Jerónimo Araújo Silva, enquanto director musical do GDCCG, desempenhava de facto um papel central no grupo pois dele dependia todo o trabalho de ensaio, excluindo a dança, assim como a organização da totalidade dos materiais musicais seja ao nível da composição, instrumentação, vocalização e conjugação de grupo. Em termos musicais a intervenção de Jerónimo Araújo Silva no GDCCG é decisiva nas escolhas do repertório e na concepção dos materiais desempenhados. Este cenário só se torna possível porque existe uma relação de confiança total, ao nível da competência musical, entre os elementos do grupo e o seu líder musical sem que aqueles ponham em causa a autoridade deste²⁹. Assim, o GDCCG reproduz exteriormente o conceito de “música goesa” de Jerónimo Araújo Silva.

²⁸ Ângelo Soares é violinista do GDCCG, nascido em Moçambique em 1932 e que viveu dois anos em Goa onde frequentou o liceu. Aprendeu violino sozinho, sem professor, e criou um sistema de notação musical para fixar as melodias que vai conseguindo reproduzir no violino. O seu sistema de notação é baseado em sinais gráficos como pontos, traços e números que indicam alturas sonoras, formulas rítmicas, arcadas, etc. No GDCCG os seus manuscritos são a “ajuda de memória” das novas composições de Jerónimo Araújo Silva.

²⁹ Esta confiança é reiterada pelos elementos do GDCCG sobretudo pelos que viveram e nasceram em Moçambique: *“...Eu tenho que aceitar como bom, aquilo que me dizem as pessoas que são as mais entendidas no assunto (música goesa) que é essencialmente o Jerónimo. Se ele me diz que aquilo é autêntico e ele é uma pessoa extremamente preocupada com esse aspecto ... ainda por cima é de Margão, que é o berço destas coisas todas, não é? Eu tenho que fazer fê naquilo que me dizem!”* (R.Carmo Costa 1993)

A sua presença no GDCCG, pretende congregar por um lado a formalização e a prática de uma forma de expressão para a qual ele se sente profundamente vocacionado³⁰ - a música - e por outro funciona como apoio afectivo pois permite o convívio com outros indivíduos que têm, em termos de passado, referentes comuns. Embora entenda que “...o termo *emigrante* não se pode aplicar a nós goeses...” (Araújo Silva 1993a). Jerónimo Araújo Silva sente-se um “*emigrante espiritual*” porque apesar de se reconhecer como português não encontra em Lisboa as vivências culturais que lhe marcaram a infância e a adolescência, como “...o cheiro da terra, a Monção, o caril feito desta e daquela maneira...” (Ibid). Parte deste “vazio afectivo” é, também na sua opinião, preenchido pelos momentos passados em conjunto com o grupo.

5.7.2 Directora de Coreografia - Maria Virgínia Brás Gomes

Maria Virgínia Brás Gomes nasceu em 1951, em Loutolim uma aldeia da província de Salcete, em casa da avó materna³¹. É contudo em Benaulim, também Salcete, que se encontra a sua casa paterna³². Maria Virgínia Brás Gomes viveu toda a sua infância em Vasco da Gama³³ com os pais e os avós paternos e só após a morte

³⁰ Em muitas conversas que tive com Jerónimo Araújo Silva, ele me disse que nunca deveria ter estudado Física mas sim música pois era nesse domínio que ele gostaria de ter trabalhado. Contudo, o contexto em que cresceu em Goa era em tudo pouco propício para uma carreira musical pelo que essa possibilidade nunca foi encarada pelos pais com seriedade.

³¹ Em Goa é comum as mulheres casadas irem ter o seu primeiro filho a casa da sua mãe. Como diz M^{te} Virgínia “...a minha mãe, (como eu) era a filha mais velha, foi ter-me a casa de sua mãe, como era costume.” (Brás Gomes 1993)

³² Em Goa, o conceito de casa de família refere-se sempre à casa de origem paterna. A mulher, após o casamento, vai viver para casa do marido o que adquire um pendor ainda mais forte quando o marido é o filho mais velho da família. A ele compete perpetuar o nome da família e consolidar o património familiar. Assim quando um goês se refere à “sua casa”, mesmo que por questões profissionais ele resida ou habite num outro espaço, está a referir-se de facto à casa de origem do pai.

³³ A cidade de Vasco da Gama é a capital da província de Mormugão, a mais pequena província de Goa. Foi criada por decreto de 1917 e a arquitectura do centro da cidade denota uma grande semelhança com a tipologia padrão das cidades portuguesas. É em Vasco da Gama que se encontra o porto comercial, a estação de caminho de ferro e o aeroporto bem como algumas infraestruturas militares construídas pelos portugueses. Por esta razão, e também por ser uma cidade relativamente recente, era em Vasco da Gama que vivia o maior número de portugueses e onde era possível reproduzir, mais do que em Panjim, algumas vivências e posturas do quotidiano português. Maria

dos avós e a reforma do pai, em 1963, a família se muda definitivamente para Benaulim. Em 1973, Maria Virgínia Brás Gomes vem para Portugal para trabalhar e estudar piano tendo optado pela residência e nacionalidade portuguesa. Actualmente é Chefe da Divisão de Cooperação e Relações Internacionais da Direcção Geral da Acção Social.

A experiência musical de Maria Virgínia Brás Gomes em Goa passa por uma vivência pouco marcante no que respeita à vida familiar mas bastante intensa no que se refere à vida escolar. Em casa, é sobretudo do avô paterno que recorda alguns momentos de desempenho musical: “...o que eu me lembro de infância de ouvir cantar *konkani* é o meu avô paterno. Desde o *nanã* (nanar ou adormecer), desde o cantar para a gente ... para eu adormecer...” (Ibid.). A mãe, que tinha sido educada em Panjim num colégio de religiosas de formação inglesa, tocava piano e cantava canções em português e em inglês. Mas de facto, a actividade musical em casa, talvez porque vivessem na cidade³⁴, não parece ter sido muito intensa e eram sobretudo as estadias na aldeia de Benaulim, nas férias e nas épocas festivas, que proporcionavam algumas experiências musicais:

“...Meu avô às vezes, de facto, juntava as hostes para a gente cantar qualquer coisinha. De vez em quando lá chamava, lá sentava às vezes no balcão, quando estávamos em Benaulim ... lembro-me de ouvir eles às vezes versejarem ... cantarem um pouco ao desafio e assim ... mas não instrumentos, por exemplo, não era uma família de muitos instrumentos, tem piada! (...) Quando cantavam era normalmente Mandó. As *dulpodas* lembro-me de serem assim umas *dulpodas* estranhas, quer dizer, cada um devia cantar aquilo que lhe apetecia ... era um bocado ao desafio. Mas basicamente cantavam Mandó. (Ibid.)

Virgínia testemunha-o assim: “*Vasco da Gama* era uma das cidades mais limpas e penso que onde havia uma interacção com os portugueses bastante de igual para igual. Porque havia ... para já havia lá muitos portugueses, portanto havia *Alparqueiros*, que era uma base ... parece que era uma base de infantaria, de tropa normal; depois havia *bateria antiaérea*, depois havia mais qualquer coisa em *Baina* ... havia muitos portugueses. Havia o *aeroporto*, o *porto* ... e onde havia bastante vida social, juntavam-se muito para jogar *tênis*, para fazer *chá*s, *festas beneficentes*, *bailes* disto e do outro ... É uma cidade nova!” (Brás Gomes 1993)

³⁴ M^{te} Virgínia refere-se assim: “A casa em *Vasco da Gama* era uma casa de cidade, portanto, uma casa pouco agradável porque era uma casa de cidade normal, mas ... onde tive uma infância bastante agradável.” (Id. Ibid)

Também no que se refere à dança, Maria Virgínia Brás Gomes recorda sobretudo os avós paternos a dançar *Mandó* enquanto os pais apenas dançavam danças de salão europeias como a valsa, o tango, o bolero, a quadrilha e os lanceiros.

Relativamente ao desempenho musical exterior ao contexto familiar, a experiência de Maria Virgínia Brás Gomes é já bastante diferente. Ainda na escola primária inicia os seus estudos de piano e em 1961 ingressa no St. Teresa's College, em Vasco da Gama, onde completa grau "Higher Local" do Trinity College o que lhe permite dar aulas de piano no Music Circle em Margão durante 3 anos. Quando em 1973 vem para Portugal é também porque queria dar continuidade aos estudos de piano o que não era possível fazer em Goa por falta de escolas e professores com preparação. Entretanto em Goa faz parte do *Goecho Nad*, um grupo de música coral que pela primeira vez apresentou em Goa a versão polifónica coral do *Mandó*. Deste grupo Maria Virgínia Brás Gomes guarda muito boas recordações: "*...O Goecho Nad tinha pouco pendor tradicional. Tinha uma enorme vertente inovadora, quanto a mim boa que, mal lhe pareça a falsa modéstia, mas acho que tinha de facto uma vertente inovadora muito forte. (...) eu acho que tínhamos uns arranjos de uns Mandós polifónicos lindíssimos, que eu ainda hoje entoo às vezes e acho que são de facto muito bonitos.*" (Ibid.)

Mas é já em Portugal que Maria Virgínia Brás Gomes entende que formou o seu repertório de música goesa. Quando chega a Lisboa (1973) conhece vários goeses por intermédio de uma amiga que viajou com ela, entre os quais se contam Jerónimo Araújo Silva e Fortunato de Figueiredo. Participa numa das reposições do Grupo de Danças e Cantares Goeses, que se organiza por ocasião de uma visita de Fortunato de Figueiredo a Portugal, e a convivência no grupo é o suficiente para que se mantenha

em contacto com a música goesa por intermédio dos goeses que dele faziam parte e que Maria Virgínia Brás Gomes apenas conheceu em Portugal:

“...Depois de eu chegar a única coisa que fizemos no grupo foi a passagem na televisão. Depois o grupo acabou mas nós continuámos sempre a cantar, como a Susana sabe, não é? A gente sempre se junta, seja para que objectivo for: casou, ameaçou casar, qualquer coisa serve, percebe? Quando a gente se juntava lá havia música. Sempre! Também convivi muito com o Jerónimo. Fazíamos lá as nossas incursões musicais e as nossas coisas. O Jerónimo numa altura estudou viola clássica também (...) E... acho que nós mantivemos sempre um contacto próximo com a música.

Susana- Portanto, a maioria do repertório que a Maria Virgínia adquiriu foi cá?

MV - Ah sim! Sem dúvida! Música tradicional goesa foi cá sem dúvida!”

(Ibid.)

Foi na continuidade deste tipo de convívio que Maria Virgínia Brás Gomes participou no processo de formação do GDCCG. No início a sua função estava apenas ligada à componente vocal onde desempenhava a 2ª voz, participando também na dança do *mandó*. O processo que a levou a assumir a responsabilidade dos ensaios de dança resultou, não tanto de uma motivação própria ou de um reconhecimento de competências nesse domínio, mas antes de um conjunto de ocorrências casuais que Maria Virgínia Brás Gomes descreve do seguinte modo:

“...O aspecto que teve que ver com a coreografia foi completamente por acaso. Porque no princípio do grupo quem de facto devia assumir a parte coreográfica era a Mitzi³⁵, que tinha preparação e uma intuição e capacidade e qualidade inata para isso. Acho uma rapariga extremamente dotada e preparada do ponto de vista coreográfico. Tinha estudado Decknni, tinha estudado muitas coisas, aprendido a dançar, tinha tido ... eles eram uma família com muita tradição de dançar e cantar. Imensa tradição! Toda a gente sabia disso: os Camelos se juntavam, cantavam, dançavam ... era de facto uma família com imensas tradições. Só que por qualquer razão ela não vinha aos ensaios ... acabava por não poder vir às vezes (...) Houve umas falhas dela, por não poder vir, que eu me custava muito ter lá os miúdos ociosos à espera. Pronto. E um dia disse: ó pá, vamos lá ver se a gente faz alguma coisa disto. Deixa ver se a gente se lembra de alguma coisa. Tinha uma vaga ideia do passo básico dos Corumbis (...) Já não me lembrava nada da coreografia mas tinha uma vaga ideia do passo e do tempo, não é? Do gumatt. E foi assim que começou a cena da coreografia porque de facto nem nunca foi assim pensado nem nunca eu pensei alguma vez em assumir alguma função a esse nível. Depois de facto gostei e entusiasmei-me. Verdade seja dita, não faço nenhum esforço especial. Gosto! Gosto muito daquele espaço de partilha com os miúdos. É talvez, de longe, o que mais me seduz no grupo. Gosto muito dos adultos, gosto muito de cantar e dançar, tudo verdade! Mas aquela relação com os miúdos, que acho uma relação cúmplice, de alguma maneira ... é uma coisa que me dá imenso prazer.” (Ibid.)

³⁵ Mitzi Camelo, pertence a uma família de Goa, conhecida por uma intensa vida musical e, juntamente com os seus dois irmãos, fez parte da versão inicial do GDCCG. Por questões que não cabe aqui invocar, a família Camelo auto-excluiu-se do GDCCG o que levou à cisão do grupo em 1991 e à entrada de novos elementos.

Com efeito, Maria Virgínia Brás Gomes que hoje assume a liderança do grupo de dança, não foi escolhida pelo grupo para desempenhar esse papel. A sua motivação resulta de uma experiência casual bem sucedida que a levou a empenhar-se cada vez mais no grupo e a aprender e recolher informação sobre dança indiana em especial danças goesas. Por outro lado ela recebeu a simpatia e o apoio incondicional dos elementos mais novos do grupo, que constituem o grupo de danças, e muitas das coreografias foram mesmo construídas em conjunto com alguns desses elementos. Por ser também aceite e incontestada por todos os outros elementos e líderes do GDCCG, é dela que depende a imagem exterior do grupo em termos coreográficos, ou seja, a dança que o grupo desempenha, sendo “filtrada” pela experiência individual da Maria Virgínia Brás Gomes, corresponde ao seu próprio conceito de dança goesa. À semelhança do que se passa com a música, também aqui temos as decisões individuais a condicionarem um processo colectivo embora sejam incontestavelmente aceites por esse mesmo colectivo.

Maria Virgínia Brás Gomes entende que a sua relação com o grupo se fundamenta principalmente numa estratégia de compensação afectiva. Embora reconheça que não teve dificuldades de integração no processo de migração para Portugal, principalmente no âmbito profissional³⁶, sente contudo que foi a componente afectiva que muitas vezes a fez fraquejar: *“...O que eu tive foi uma enorme saudade e volta e meia uma grande vontade de voltar. Mas não era por não estar integrada, acho que era a tristeza de não ter a casa, de não ter os meus pais, de não ter os amigos.”* (Brás Gomes 1993) É neste quadro que Maria Virgínia Brás Gomes revê o

³⁶ “...Difícilmente me lembro de ter estado num emprego onde não gostasse de nada do que fizesse. Ainda hoje há coisas que não gosto de fazer mas no compute global fui sempre muito privilegiada a esse nível.” (Brás Gomes 1993)

seu papel no GDCCG e assume que sob o argumento altruísta de preocupação com a música e a cultura goesa reside uma estratégia profundamente individual, vinculada ao domínio das emoções e que a torna a ela mais dependente do grupo do que o contrário.

“...Eu acho que cumprio um objectivo, enfim, egoísta. eu gosto de estar lá. Aquilo faz-me falta. Não é um objectivo 100% altruísta. Se quer que lhe diga ... não sei ... se fosse uma coisa que não me desse prazer, apesar de tudo, se eu era capaz de fazer um investimento de tempo e de esforço tão grande, não é? Acima de tudo dá-me prazer. Em segundo lugar é uma forma de compensar a saudade, a ausência, isso tudo! Eu acho que aquele espaço em que nós nos juntamos e em que nós cantamos ... e tem a ver com o facto de estarmos juntos. Não é a mesma coisa que eu cantar sozinha. Eu posso cantar sozinha, ou canto no carro com os meus filhos ... é outra conversa. Mas o facto de nós nos juntarmos e cantarmos acho que preenche um determinado espaço de saudade. Eu gosto! Depois vêm os objectivos do ponto de vista cultural.” (Ibid.)

5.7.3 Directora Administrativa - M^a de Lurdes Elvino de Sousa (Maluda)

A directora administrativa do GDCCG, também dança *mandô*, e é uma das pessoas responsáveis pela ideia inicial de formação do grupo. Maria de Lurdes Elvino de Sousa, ou Maluda como é conhecida pelos amigos e familiares, nasceu em Panjim em 1943. Apesar da sua mãe ser originariamente de Chandor, uma aldeia da província de Salcete, desde muito cedo que o seu avô materno se tinha deslocado para Panjim pelo que Maria de Lurdes Elvino de Sousa veio a nascer em casa da avó materna mas na cidade. Viveu parte da sua infância em Panjim, Perném, capital da província de Perném, e Mapuçã, e aos 8 anos desloca-se com a família para a casa paterna, na aldeia de Sinquerim, na província de Bardez. Foi na sua casa em Sinquerim que Maria de Lurdes Elvino de Sousa terminou os dois últimos anos da escola primária, juntamente com os primos, sob orientação de um “mestre”: *“... era tradição na casa do meu pai, como eles eram muitos irmãos, sempre tiveram um professor em casa que ensinava a escola primária, porque a casa ficava muito descentrada e isolada. (...) eu fui a última pessoa daquela família, a última geração, digamos assim, que ainda teve professor da escola primária em casa e só íamos fazer exame à escola.”* (Elvino de

Sousa 1993) Aos 17 anos Maria de Lurdes Elvino de Sousa vem pela primeira vez para Portugal onde estuda durante um ano no liceu D.João de Castro. Retorna a Goa para terminar uma disciplina no liceu e no ano seguinte vem definitivamente para Portugal completando primeiro o curso de Assistente Social e mais tarde a licenciatura em Gestão de Empresas. Actualmente é Administradora da Empresa HIFEN do grupo EPUL (Empresa Pública de Urbanização de Lisboa).

Em Goa, durante a escolaridade inicial, na sua maioria feita em casa, Maria de Lurdes Elvino de Sousa não recebeu educação musical. Só quando ingressou no liceu, em Panjim, passou a frequentar a disciplina de Canto Coral, ministrada pelo professor António de Figueiredo (tio de Fortunato de Figueiredo) e simultaneamente matriculou-se na Academia de Música para estudar piano acabando por desistir sem completar um ano de estudos. A sua experiência musical mais profunda ocorre de facto em casa, principalmente nas suas permanências na casa paterna da aldeia de Sinquerim.

“Havia tradição musical tanto na casa do meu pai como da minha mãe. Na casa do meu pai talvez fosse mais vivo porque eles ... como era uma aldeia as pessoas têm o hábito à noite ... em Sinquerim, depois do jantar senta-se no balcão e toca-se ... e em casa do meu pai, de facto, todos tocavam excepto o meu pai. (...) Tocavam violino, bandolim, tocava piano o meu tio (...) Às sete horas rezava-se o terço e até ao jantar, como éramos muitos (10) estava tudo ocupado. À noite cantava-se mandô e outras coisas. O meu tio gostava muito de cantar e era de longe o que tinha mais vocação. Foi ele que me ensinou a assobiar. Depois à noite chamava e todos tinham que aprender qualquer coisa. Queria-me ensinar violino mas eu isso já não fui. Mas cantar cantávamos de facto.” (Ibid.)

A recordação da casa da mãe, na cidade de Panjim, é já bastante diferente e reflecte bem a distinção que ainda hoje, no contexto cristão, demarca a cidade da aldeia goesas³⁷. No que se refere à prática musical, Maria de Lurdes Elvino de Sousa relembra sobretudo a dança no contexto da festa.

³⁷ Na aldeia encontram-se as grandes casa de família, autosuficientes, habitualmente próximas ou implantadas em terrenos pertencentes à família, e organizadas de forma a acolher um grande conjunto de pessoas (família alargada). As casas, na maioria dos casos isoladas, não permitem o contacto fácil com vizinhos, prática que a cidade facilita e promove, construindo alternativas diversificadas de convívio e lazer. Porque a privacidade na relação com o espaço é menor na cidade do que na aldeia e também porque a ocupação dos períodos de lazer no primeiro caso resulta do contacto com outras famílias ou da frequência de espaços públicos (clubes) . a prática da música em casa foi-se tornando

“Em casa da minha mãe não havia muita tradição, de facto, de cantar, porque... talvez por viverem na cidade, não sei, quer dizer, embora todas elas (tias maternas) tocam ... tocam piano mas de ouvido, nenhuma sabe tocar música propriamente. Tocam todas de ouvido. Acho que a minha mãe aprendeu mas não sei se toca com música. Mas ... tocavam outras coisas, quer dizer, por exemplo assim ... cantar mandó à noite isso nunca ... em casa da minha mãe nunca. Mais tarde de facto, assim nas festas, isso sim. Cantava-se, dançava-se, foi ali que eu vi dançar mandó. A minha mãe, as minhas tias e o meu tio Rail era só assim nas festas. Não havia o hábito, à noite, de sentar e cantar. Qualquer motivo servia para fazer uma festa ... casamentos, aniversários ... mas pronto ... dançar e assim era uma festa mais importante. (...) Quando se cantava, para além do mandó, era música portuguesa e inglesa daquele tempo, claro.” (Ibid.)

Contudo, a experiência musical de Maria de Lurdes Elvino de Sousa atravessou contextos muito diversificados, incluindo alguma aprendizagem de danças hindus durante o tempo em que viveu em Perném³⁸, período em que o seu pai aí ocupou o cargo de administrador do concelho.

“Eu tenho que dizer uma coisa que é importante na minha história do Decknni. O meu pai esteve muitos anos como administrador em Perném. E Perném é uma zona hindu. Nessa altura havia as festas dos templos, não é? e vinham as bailadeiras, quando havia as festas, para além das que eram residentes. Uma das vezes o meu pai pediu - vieram umas da Índia - se me ensinavam a dançar. Não era o Decknni, era se me ensinavam a dançar. Esta experiência é um quadro impressionista que eu tenho. Nada de claro porque eu devia ter uns 6 ou 7 anos. Daí que eu descia de casa e logo em baixo era o templo e eu lá aprender a dançar. Elas pediram se eu podia participar naquela festa do templo, o pai disse que sim senhora e eu participei. Foi o meu primeiro contacto com a dança hindu e eu de facto gostei sempre.” (Ibid.)

Acresce a esta experiência a proximidade que na aldeia de Sinquerim Maria de Lurdes Elvino de Sousa e os irmãos mantinham com os *manducares*³⁹, com os quais aprendeu algumas canções já cantadas pelo GDCCG.

“Em Sinquerim nós tínhamos uma praia perto e quando eu, os meus irmãos e os meus primos íamos à praia à tarde, na volta ficávamos sempre à espera do meu tio para não

cada vez menos frequente. Por outro lado, o preenchimento dos espaços de lazer na aldeia depende exclusivamente da criatividade das pessoas que habitam a mesma casa pelo que a prática da música em conjunto foi uma constante até à entrada definitiva da televisão em Goa (19...). hábito que no espaço rural não está ainda totalmente consolidado.

³⁸ Perném é a capital da província de Perném que corresponde ao território mais a norte do estado de Goa. Esta província faz fronteira a norte e a Este com o estado do Maharashtra e a sul com as províncias goesas de Bardez e Bicholim. A proximidade com o Maharashtra e também porque este pequeno território faz parte do conjunto designado por “novas conquistas” - províncias “conquistadas” pelos portugueses apenas no final do séc.XVIII - os testemunhos da cultura portuguesa são muito menores do que os que podemos encontrar nas províncias de Salcete, Tiswaddi, Mormugão e Bardez (“velhas conquistas”), que estiveram sob administração portuguesa desde o final do séc.XVI até 1961. Por consequência, a presença do hinduísmo foi sempre extremamente forte por oposição a uma fraca expressão do cristianismo, situação inversa à das “velhas conquistas”. (Pearson 1987; Thomaz 1983)

³⁹ Trabalhadores da terra.

subirmos para casa sozinhos. A casa era muito isolada. Depois os manducares passavam, ficavam ali a conversar, depois já vinham com os copos, não é, e cantavam. Eles iam tirar a sura, porque a sura só se tira depois do sol se pôr. Por exemplo, há uma coisa kunnbi que eu aprendi que nós cantamos no côro. Era ali que a gente aprendia muitas coisas.” (Ibid..)

Durante o período em que frequentou o liceu, em Panjim, Maria de Lurdes Elvino de Sousa participou em algumas festas escolares onde interpretou várias danças portuguesas e também o Decknni. O Decknni contém uma coreografia descritiva carregada de simbolismo. A sua versão de palco, pelo menos na impressão visual que deixa ao espectador, parece exigir um processo aturado de aprendizagem. Todavia, a forma como Maria de Lurdes Elvino de Sousa se refere a esta experiência denuncia um processo contínuo de habituação e reconhecimento da totalidade da dança visto que não consegue identificar o momento em que aprendeu a dançar: “...*eu não aprendi a dançar o decknni com ninguém em especial*” (Ibid.) Este é o cenário de um passado que vai determinar o primeiro desempenho de *decknni* em Portugal e que transformou esta dança num elemento indissociável dos espectáculos de música goesa organizados pelo GDCCG, à semelhança do que acontece em Goa no contexto de outros grupos de música goesa formalmente organizados.

Quando Maria de Lurdes Elvino de Sousa vem para Portugal, para prosseguimento de estudos, em 1960, conhecia apenas alguns goeses que eram do seu tempo de liceu, ou com quem tinha estabelecido relações de amizade em Goa. Passa a integrar o côro da Universidade de Lisboa e é lá que conhece Fortunato de Figueiredo, na altura profundamente empenhado em recrutar goeses para o Grupo de Danças e Cantares Goeses. (Cf. supra. 5.2.2) É na sequência deste contacto que Maria de Lurdes Elvino de Sousa passa também a integrar o grupo liderado por Fortunato de Figueiredo onde, pela primeira vez em Portugal, e à conta de casualidades, apresenta a dança do *decknni*.

“Eu fazia parte do côro da Universidade de Lisboa quando tivemos o primeiro grupo com o Fortunato. Íamos, nem fazia parte do nosso repertório, a dança ... indiana, mas

íamos no caminho, de barco para o Brasil, e divertiamo-nos imenso. A pessoa tinha de fazer qualquer coisa, não é? Então, para além dos ensaios cantávamos outras coisas e eu um dia dancei (decknni). Então ele disse então porque é que não vamos levar isso também? Vamos levar isso? E eu disse óptimo. E foi assim que comecei a dançar o decknni.” (Ibid.)

A participação no grupo de Danças e Cantares Goeses foi fundamental para a manutenção e consolidação de relações de amizade com outros goeses e para a formação do que, recorrendo agora à opinião de Maria Virginia Brás Gomes, se designa por “núcleo duro”, ou seja um agregado de pessoas entre as quais se estabeleceu uma relação afectiva muito forte, baseada em laços de solidariedade e compreensão e que procuram promover acções de grupo que incentivem a colaboração de outros goeses.

“(O) núcleo duro considero que é o Rui, a Maluda, o Jerónimo e eu. E o Agnelo que é um amigo nosso que não está no grupo. Há uma relação de afecto muito funda entre nós que dá para ultrapassar as dificuldades, as divergências, as dívidas, etc. Penso que é aquele grupo que se acompanhou de uma forma mais próxima. Acho que é um grupo que tira partido de estar junto. Depois há um conjunto de pessoas flutuante que vão e vêm.” (Brás Gomes 1993)

É neste contexto de proximidade e de grupo que Maria de Lurdes Elvino de Sousa protagoniza, juntamente com Raúl do Carmo Costa a iniciativa de formação do GDCCG (Cf. supra.5.4). A sua função é talvez difícil de definir. Quando lhe perguntei que nome daria ao seu papel no grupo a resposta foi: *“Não sei! Se quer que lhe diga não sei bem! Em função das tarefas eu posso concluir que é uma função de gestão e organização do grupo.”* (Elvino de Sousa 1993).

Maria de Lurdes Elvino de Sousa trabalha principalmente nos “bastidores”. É ela quem gere os convites que surgem para as actuações do grupo e organiza as próprias actuações, designadamente: contacta os diferentes elementos do grupo para aferir as disponibilidades, providencia o transporte das pessoas, prepara as salas e todas os requisitos necessários à especificidade dos espectáculos. No caso do espectáculo que o GDCCG organiza anualmente, onde apresenta o reportório novo, é

Maria de Lurdes Elvino de Sousa que se responsabiliza pela montagem de toda a estrutura do evento: estabelece os contactos para a cedência da sala - habitualmente uma grande sala de espectáculos de Lisboa como a Aula Magna ou o Teatro Municipal de S.Luiz -, assegura a divulgação do espectáculo junto dos meios de comunicação social e através da impressão e distribuição de cartazes, responsabiliza-se pelos adereços cenográficos e pela contratação de uma equipa de audiotecnia e luminotecnia, selecciona os convidados e envia os respectivos convites. Finalmente, é ela que organiza o próprio corpo do espectáculo produzindo mapas que distribui aos diferentes elementos do grupo onde constam as tarefas que cada um deve cumprir entre cada entrada em palco e durante a actuação, e o tempo que dispõe para tal. É também da sua autoria a ideia formal do espectáculo e de algumas componentes do repertório, como por exemplo o facto de haver locução entre cada canção ou dança para explicar ao público o que vão ver ou ouvir (aspecto que se verifica em todos os espectáculos), a apresentação de um diaporama sobre Goa que acompanha o espectáculo (apresentado no 1º espectáculo do grupo na Sociedade de Geografia), a estrutura formal de algumas danças, designadamente o Decknni, ou ainda a construção de um teatro de sombras numa das canções do repertório (*Poilo Paus*) (Cf.6.1.6)

Relativamente à estrutura formal do espectáculo, podemos dizer que Maria de Lurdes Elvino de Sousa é talvez a ideóloga. Ela assiste a quase todos os ensaios e é nessas alturas que vai idealizando uma arquitectura para as diferentes actuações do grupo. Contudo, as suas propostas são discutidas com todos os elementos podendo ou não ser alteradas em função de novas propostas ou de diferentes opiniões, sempre no sentido de um empenhamento global e de um consenso.

Finalmente Maria de Lurdes Elvino de Sousa, juntamente com o marido - Rui Elvino de Sousa - constitui um dos pares que dança *mandó*. A dança do *mandó* é a

única que não é desempenhada pelos elementos mais jovens do grupo, filhos de goeses. Talvez pela mesma razão que levou Maria de Lurdes Elvino de Sousa a dançar *mandó* apenas depois de sair de Goa, pela primeira vez no GDCCG. Quando perguntei se alguma vez tinha dançado *mandó* em Goa, a resposta foi: “...sai de Goa com 17 anos, não é? Ou 18!” (Elvino de Sousa 1993). Com efeito o *mandó*, em Goa, é dançado pela primeira vez no dia do casamento e verifica-se que nos grupos de música goesa formalmente organizados os pares que dançam *mandó*, são também constituídos por pessoas casadas, mesmo que não seja entre si. Por outro lado, o *mandó* tem, no contexto do repertório que o grupo representa, um lugar de privilégio por ser o género musical em relação ao qual os goeses cristãos detêm um sentimento de pertença mais forte. O *mandó* assume neste contexto uma carga simbólica de proximidade com Goa por ser reconhecido pelos goeses como uma espécie de *ex-libris* do que chamam “cultura goesa”. É também o testemunho do seu passado familiar e convivial em Goa e talvez o género musical que mais aproxima o grupo do seu público sendo também por isso o alvo por excelência para avaliação da qualidade do grupo. É possível que todas estas razões tenham estado presentes no momento em que foi preciso decidir quem protagonizaria a dança do *mandó*. A evidência mostra que no GDCCG os dançarinos de *mandó* são goeses, casados e de uma ou de outra forma tiveram no passado alguma experiência com a música goesa.

Tal como M^aVirgínia Brás Gomes e Jerónimo Araújo Silva, Maria de Lurdes Elvino de Sousa é peremptória quando afirma que não teve dificuldades de inserção em Portugal e também que o grupo dirigido por Fortunato Figueiredo foi um dos veículos para a consolidação de amizades com goeses em Lisboa. No que diz respeito ao GDCCG, Maria de Lurdes Elvino de Sousa avalia-o sobretudo como um projecto

com o qual ela se identifica, também sob o ponto de vista estético, sem que, pelo menos conscientemente, sinta uma grande necessidade de o partilhar.

"...Eu fiz um raciocínio assim: se o grupo não existisse era uma coisa que me fazia muita falta? Não! Mas é uma coisa que me dá imenso prazer. (...) quer dizer, embora eu não participe directamente eu tenho um certo ... como hei-de dizer, tenho um certo orgulho nisso, sabe? Quando vejo o grupo actuar, sinto-me ... sinto que nós mostramos, sabemos fazer coisas bonitas e temos uma música bonita, percebe? (O que é a sua música?) A minha música é a música de Goa! O meu património é de facto música goesa e parte da música portuguesa, quer dizer ... eu gosto muito de fado! Mas é que gosto mesmo muito! Mas isso já vem de Goa. (...) Agora, é importante para um equilíbrio e para a pessoa ter os pés assentes na terra, saber que não pode renegar parte da sua cultura, percebe? Tem que ter o equilíbrio de pensar: eu sou portuguesa por uma questão cultural, e sou de facto: tenho toda uma cultura nesta base, não é? quer escolar quer familiar, etc. E portanto, mais de metade da minha vida já está passada cá, não é? Mais do que em Goa. Mas tenho outra também, e é da mistura destas duas que é a minha pessoa. É importante que eu conheça as duas e que as aceite as duas para poder fazer esta ... esta fusão. Em relação à componente musical eu tenho gosto nisso, de mostrar aos outros, tenho um certo orgulho nisso, percebe? Provavelmente sou muito vaidosa nisso ... paciência ... sou de facto!" (Ibid.)

Este quadro mostra de algum modo que a imagem exterior do GDCCG está, em diferentes níveis, dependente do empenhamento e das decisões de Maria de Lurdes Elvino de Sousa enquanto “gestora” e “organizadora”. É da sua própria concepção do projecto que o grupo desempenha que depende a projecção do mesmo junto do público em geral. A imagem final será sempre condicionada por variáveis que se prendem com o tipo de sala de espectáculos (salas de prestígio no contexto de Lisboa como a Aula Magna ou o Teatro de S.Luiz), a ênfase dada nos meios de comunicação social às actuações do grupo (os espectáculos são precedidos de anúncios nos jornais e entrevistas em diferentes estações de rádio, e muitas vezes são feitos pequenos apontamentos televisivos do próprio espectáculo), o tipo de convidados que assistem ao espectáculo (são habitualmente convidadas entidades oficiais como o presidente da república, ministros e outras personalidades de reconhecido protagonismo na vida portuguesa que, se não estão presentes, quase sempre se fazem representar), e ainda a própria arquitectura dos espectáculos.

5.8 Conclusões

A presença da música goesa em Lisboa, como espectáculo, existe desde 1957 e deve-se inicialmente à acção de Fortunato de Figueiredo na fundação e liderança do Grupo de Danças e Cantares Goeses. Em grande medida, é da vivência passada neste grupo que resulta a proximidade afectiva entre a maioria dos elementos do Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa. Formado em 1989, e associado à Casa de Goa, o GDCCG é o sinal exterior de algum gregarismo goês, vivido em reuniões de família ou de amigos a que se dá o nome de “tertúlias”, e constitui um dos sinais mais evidentes da preocupação dos goeses residentes em Lisboa em garantir a continuidade da presença da cultura goesa em Portugal.

As mudanças a que Goa tem estado sujeita desde a anexação pela União Indiana, incrementadas pelas migrações internas, são decisivas no processo de substituição de crenças e práticas que definem o imaginário dos goeses emigrados em Portugal, mas que em Goa são já uma realidade passada e “descontinuada”. Daí a iniciativa de formalizar (GDCCG) uma ocorrência informal (tertúlias), que decorre, em parte, da necessidade de recriar em Lisboa o espaço de cruzamento cultural presente em Goa no passado, e agora supostamente “perdido”.

O que torna o GDCCG singular, no contexto de grupos similares, é o facto de ele integrar indivíduos que nasceram em Portugal e que, em alguns casos, nunca estiveram em Goa - os filhos dos goeses imigrados em Portugal incentivados pelos pais a participar no seu próprio projecto. Ao fazê-lo, os goeses estão a garantir que os referentes culturais do seu passado são, nem que seja parcialmente, apropriados pelos filhos. Estão também a salvaguardar a manutenção e divulgação da cultura goesa em Lisboa garantindo o vínculo dos filhos ao projecto dos pais. Finalmente, através destes processos, estão a conferir aos filhos atributos de uma maior “goanidade”.

Lisboa garantindo o vínculo dos filhos ao projecto dos pais. Finalmente, através destes processos, estão a conferir aos filhos atributos de uma maior “goanidade”.

Contudo, a invocação de Goa é, para o GDCCG, um processo que deve ser divulgado e não exclusivamente reproduzido no interior do grupo. O objectivo de divulgação prende-se com a preocupação de alertar a comunidade portuguesa para que a cultura goesa, porque faz parte de um passado comum entre Portugal e Goa, faz também parte da cultura portuguesa. É por isso importante divulgá-la num contexto onde ela é praticamente desconhecida. Porquê então escolher a música como o instrumento privilegiado de transmissão e divulgação da cultura goesa?

Por um lado, a música é um elemento chamativo: em situações de palco atrai públicos diversificados e estimula a participação dos filhos de goeses através da dança. Por outro, a música é de facto uma realidade vivencial decisiva para a identidade cultural goesa. Em relação à cultura portuguesa, ela é distintiva pela língua (konkani) e pelo carácter melódico mas aproximativa pela estrutura harmónica tonal que permite aos portugueses descodificar a linguagem musical que o grupo apresenta.

A imagem exterior que o GDCCG veicula de música e danças goesas, assim como as estratégias que utiliza para intervir no espaço português, são da inteira responsabilidade dos seus líderes. Estes vêm a sua autoridade reconhecida por todos os elementos do grupo porque lhes são reconhecidas as suas competências musicais. É deles que depende a construção do repertório do grupo no sentido em que são eles que escolhem, compõem, e ensaiam. Deste modo, são as decisões dos líderes que definem o conceito de música e dança goesas que o GDCCG divulga e transmite.

Assim, a música e a dança goesas, no seio do GDCCG, têm como função transmitir um imaginário goês, que resulta da experiência e vivência em Goa dos directores do grupo, reconhecida como válida pelos outros elementos. Contudo, mais

importante do que reproduzir formulas musicais e coreográficas rígidas, e supostamente autênticas, é transmitir vivências e ambiências que recriem parcialmente Goa. Importa sobretudo retêr, que esta é uma visão consciente que os líderes detêm sobre a sua acção no grupo. Esta é também, para os elementos do GDCCG, uma estratégia de compensação afectiva: a sensação de perda e de um afastamento cada vez maior em relação a Goa, é atenuada pela possibilidade de a recriar, num outro espaço, que afectivamente lhe está associado.

6. Reportório do GDCCG (Época 1992-93)

6.1 Música vinda de Goa

A organização e construção do reportório¹, por parte do GDCCG, está circunscrita ao conceito que o próprio grupo detém de “música goesa” e de “dança goesa”, e que se refere, por um lado a géneros musicais que podem ou não englobar dança, e por outro a elementos musicais estruturais e estilísticos como padrões rítmicos, instrumentos musicais e instrumentação, desenhos melódicos, interpretação vocal, gestualidade e coreografia.

A caracterização do tecido musical goês, resulta, parcialmente, da acção dos portugueses e da igreja católica durante o processo de colonização e cristianização. Essa acção traduz-se, genericamente, pela mudança e substituição de práticas musicais conotadas com o hinduísmo, em favor de outras mais próximas do vocabulário musical dos colonizadores. Deste modo, em Goa, coexistem expressões musicais provenientes de duas tradições distintas, que em alguns casos se combinam: a indiana e a europeia. Deste processo resulta um contexto musical que hoje nos permite enunciar uma categoria designada por “música goesa”.

A música clássica indiana, que em Goa é predominantemente indústânica, permaneceu “intocável” aos olhares do ocidente, nas mãos dos músicos hindús e é hoje, tal como no resto da Índia, desempenhada em festivais e contextos religiosos, e ensinada em academias. No contexto cristão, verifica-se a reprodução de géneros musicais baseados na harmonia tonal e cantados em português - cuja versão actual se reencontra nos exemplos de Fado, de algumas Marchas de Lisboa e de canções portuguesas popularizadas nos anos 30 e 40 - que coexiste com algumas, cada vez mais, canções em língua inglesa, frequentemente repescadas, em situações de

¹ Refiro-me ao conceito de reportório como o o conjunto de canções, danças ou peças instrumentais que o GDCCG desempenha e que se destinam a ser apresentadas em palco.

convívio informal, ao jeito de despique ou desgarrada². Finalmente, regista-se a manutenção e criação de géneros musicais, também baseados no sistema tonal ocidental mas cantados em konkani. Quando dançados, adoptam uma coreografia claramente distinta da ocidental e muito próxima, nos seus princípios, de alguns arquétipos indianos. É o caso do *Mandó*, do *Dulpod*, do *Decknni*, do *Fugddi*, do *Talgaddi*, do *Zagor*, entre muitos outros.

O que torna este cenário ainda mais específico, no contexto dos goeses cristãos, é o facto de os diferentes géneros e as diferentes expressões musicais se encontrarem vinculadas a um sistema social hierárquico, organizado por castas, que faz corresponder a cada componente da hierarquia a propriedade de diferentes formas de expressão. Deste modo, a música cantada em português está mais presente ao nível da elite social goesa (castas mais altas), onde o português foi, desde meados do século passado, a língua predominante. As castas mais altas estabelecem uma relação de pertença com os géneros musicais que consideram mais próximos de uma tradição ocidental e nos quais se incluem o *Mandó* e o *Dulpod*. Simultaneamente, remetem outros géneros musicais, de transmissão exclusivamente oral, para as castas mais baixas, porque lhes reconhecem alguns indicadores de “indianidade” e também porque estão associados fundamentalmente ao contexto de trabalho (é o caso do *Fugddi*, do *Talgaddi*, do *Fulvalim*, do *Zagor*, entre outros).

A relação de pertença que as diferentes castas estabelecem com os diferentes géneros e práticas musicais apresenta, contudo, alguma permeabilidade nos dois sentidos da hierarquia. Todavia, as castas mais altas não reconhecem validade, em termos de qualidade, ao desempenho pelos outros grupos sociais dos géneros musicais

²O repertório constituído por canções e danças portuguesas é representado pela maioria dos grupos de música goesa em Goa, que actuam no contexto turístico, e é também gravado em cassette por esses mesmos grupos. Disso é exemplo a última cassette do grupo GAVANA (Dezembro de 1993) cujo Lado B é composto apenas por música cantada em português.

que consideram “seus”. Apenas no contexto de palco, incentivado pelo turismo, estas barreiras se esbatem totalmente e os grupos de música goesa, muitas vezes formados por indivíduos de castas diferentes, apresentam um repertório diversificado que engloba música em konkani, em português, em inglês e em hindí.

O conceito de ‘música goesa’, para os membros do GDCCG, delimita-se, prioritariamente, e em sentido lato, pela língua, ou seja, a música goesa é sempre cantada em konkani. Os goeses que fazem parte do GDCCG e que nasceram e viveram em Goa até ao momento da emigração para Portugal, são provenientes da elite social goesa, cristã, e, por isso, detêm um repertório musical individual que engloba diferentes géneros musicais em konkani, música cantada em português e em inglês. Apesar deste repertório individual ter sido construído e aprendido parte em Goa e parte em Portugal, são apenas as canções cantadas em konkani que os membros do GDCCG remetem para o conceito de ‘música goesa’.

Por outro lado, para os goeses cristãos, quer em Goa quer em Lisboa, o conceito de ‘música goesa’ está, em primeira análise, circunscrito à música composta e desempenhada no contexto cristão. De facto, dentro de um vasto leque de música cantada em konkani, os elementos do GDCCG apenas promovem à categoria de ‘música goesa’, as formas de expressão musical que: ou existem na sua memória relacionadas com a vivência individual e familiar, ou reconhecem como fazendo parte da vivência de outros com quem identificam algum tipo de proximidade consigo, seja uma proximidade social ou apenas religiosa. Com efeito, os goeses, seja em Goa, seja em Lisboa, identificam a ‘música goesa’ pela língua e pela estrutura musical baseada no sistema tonal ocidental, porque esta é a música desempenhada em Goa pelos goeses cristãos³.

³ Os cristãos em Goa são, e sempre foram, uma minoria e correspondem hoje a um total de 29% da população.

Quando pedi aos diferentes elementos do GDCCG que me definissem ‘música goesa’, mostraram-se invariavelmente reticentes em o fazer e remeteram para uma designação, na sua opinião, mais restrita, utilizando expressões adjectivantes como ‘folclore goês’, ou ‘música tradicional goesa’. É também sintomático que ao enunciarem qualquer um destes conceitos, os goeses que entrevistei entendem-os como propriedade sua, ou seja, porque são goeses a ‘música goesa’ é feita por eles. Assim, no contexto migrante, as barreiras sociais são superadas. Isto é, se em Goa alguns géneros musicais estão conotados com determinados atributos sociais que, por serem determinados por uma hierarquia rígida (a casta) são, tal como ela, pertença exclusiva do grupo social que os produz, em Lisboa esbatem-se as barreiras em favor de uma representação musical de Goa mais eclética e diversificada.

Deste modo a visão que os membros do GDCCG detêm de ‘música goesa’ é extremamente versátil, englobando géneros musicais que fazem parte do seu repertório familiar (proveniente da elite social goesa) e outros importados de grupos sociais em relação aos quais mantinham, em Goa, uma atitude de espectadores (castas mais baixas). Nos processos de reprodução da música, que fez parte da sua vivência passada, e de apropriação de géneros musicais que eram pertença de outros grupos sociais, a música é entendida como um processo dinâmico em que eles próprios são os actores e os transmissores. Por isso entendem que têm liberdade para mudar a música, sem que ela perca as suas características de goanidade. No fundo, o que para os membros do GDCCG é determinante, é reconhecerem em si próprios a legitimidade para representarem a singularidade cultural goesa através das suas escolhas musicais.

“Em termos do nosso folclore, eu não sei se isto é rigorosamente verdade ... em termos técnicos: eu acho perfeitamente possível o folclore ser Mandô, ser Decknni, ser Fell, ser ... sei lá, ser ... o que mais ... ser Kunnbi⁴, ser Fullam Bai, (...) Em relação ao que é

⁴ Kunnbi é uma casta de agricultores existente em Goa cuja maioria é cristã e habita na província de Salcete. Os goeses referem-se aos *kunnbis* como sendo os “primeiros habitantes de Goa”, ideia que de algum modo tem sido perpetuada pela literatura historiográfica, feita por eruditos locais ou

tradicional, por exemplo, o Mandó. Tivemos alguma discussão depois do espectáculo por causa da forma de dançar Mandó e um dos reparos que me fizeram foi que no Mandó nunca é a mulher que toma a parte condutora, se assim se pode chamar, mas é sempre o homem. Eu tenho algumas dúvidas em relação a isso, porque acho que a gente não pode dançar o Mandó diferente daquilo que a pessoa é como pessoa. Se calhar o que pensam é que, para ser tradicional, a pessoa tinha ali que neutralizar um bocado a sua maneira de ser e ... ser ali um elemento tradicional passivo. Eu penso que não é isso que é importante do ponto de vista do folclore. Por exemplo em relação ao Fell⁵. Houve várias chamadas de atenção que me fizeram os nossos amigos dizendo que no Fell os miúdos estavam muito desordenados. Sim senhor! Ordem é uma coisa mas fazer do Fell aquilo que ele não é, que é uma ordenação regrada de passos, não é certo. Não é por ser tradicional ou não ser tradicional, portanto, não é essa a essência do Fell. Porque uma manifestação típica de carnaval de rua não pode ser nunca uma coisa ordeira. Portanto, aquilo que é tradicional no Fell é a desordem e o que nós tentámos fazer foi dar uma "mise en scène" diferente à desordem. (Brás Gomes 1993)

Aqui é importante transmitir a ideia, a vivência, a ambiência e o que os goeses do GDCCG entendem que são indicadores de goanidade. Não se trata de respeitar uma formula rígida ligada à dança ou à canção, mas antes representar uma expressão que está viva e, por isso, as suas regras são construídas no processo de desempenho, pela autoridade que os seus actores entendem que detém. O transplante da música goesa para Lisboa é filtrado por uma visão dinâmica que assume a mudança como algo de inevitável e saudável, no sentido de uma continuidade e não de um corte temporal. Neste caso o corte é apenas contextual: a música não se situa em Goa mas em Lisboa e o seu desempenho ocorre num palco ao invés de um salão de festa, de um templo hindú ou de um terreiro.

Maria Virginia Brás Gomes enuncia assim a consciência da mudança:

"Eu acho que nenhuma forma de expressão cultural é transferível "tout court", assim daqui para ali. Há muita coisa de permeio, acho que há um espaço temporal, há uma mudança da própria postura da pessoa, eu ... não penso que ... penso eu que não pensaria o que penso hoje sobre o folclore de Goa quando tinha 20 anos. Portanto eu penso que uma questão principal para já é este facto: nada é transferível assim sem mais nada. Em segundo lugar eu pessoalmente tenho para mim que se houver hipótese de inovar não deixa por isso de ser folclore tradicional. Portanto, a sua forma pode não ser original mas os componentes não deixam de ser tradicionais. O que há é uma organização desses elementos de uma

historiadores e etnólogos do princípio deste século. Em linguagem corrente os goeses cristãos de castas altas, quer em Goa quer em Lisboa, utilizam a designação *kunnbi* quando se referem aos géneros musicais compostos e desempenhados pelos *kunnbis*.

⁵ O *Fell* é uma animação de carnaval que inclui dança, instrumentos improvisados, canções improvisadas e que se desempenha nas aldeias ou nas cidades goesas onde se organizam cortejos de carnavalescos.

maneira diferente, talvez, da que se faria em Goa. (...) Eu acho que nós queremos apresentar o nosso folclore, não é? Pode perfeitamente ser um arranjo dos nossos elementos simbólicos. Não vejo porque não! (Ibid.)

A opção pela utilização da dança, quando a prática dos elementos do grupo, em Goa, foi predominantemente vocal, prende-se, por um lado com a função atractiva que a dança desempenha em situação de palco e, por outro, pela necessidade de chamar ao grupo os filhos de goeses que neste caso reuniam melhores condições do que os pais. Jerónimo Silva diz a este propósito:

“Quando se fez este grupo já trazíamos uma experiência anterior, do grupo anterior, e muita gente nos dizia: é pá, vocês têm canções bonitas mas aquilo torna-se tão monótono, é só cantar, cantar, uma pessoa às tantas pensa que vocês estão a cantar sempre a mesma coisa. (...) Dançar é uma coisa que retira digamos, aquela monotonia. Há uma transição para outra coisa qualquer. Mesmo o Mandó quando é dançado já não é monótono. A parte visual é estimulante, digamos, porque os sentidos apanham mais o visual do que puramente o auditivo.. Quando existe dança, a música funciona um bocadinho como pano de fundo.(...) Mas para mim, o essencial está na música. A dança o que faz é dar a música de uma outra forma, quer dizer, desenha a música no espaço e no tempo. Mas a música é o substrato de toda a arte e não havendo música não há dança.” (Araújo Silva 1993b)

6.2 O Reportório, o Espectáculo e os Públicos

A organização de um espectáculo seja por convite seja por iniciativa do GDCCG, exige sempre uma escolha criteriosa do reportório a apresentar e que se prende por um lado com a ordem sequencial das danças e canções e por outro com o tipo de público que o grupo sabe que vai encontrar. A minha análise relativamente a este processo centrar-se-à em dois dos espectáculos do grupo durante o ano de 1993: O espectáculo realizado na Aula Magna da Reitoria da Universidade Clássica de Lisboa, em 29 de Maio de 1993 e o espectáculo realizado no Palácio Fronteira, no dia 11 de Novembro, por ocasião do Colóquio *“Portugal e a Índia: Referências e Vivências Culturais”*.

6.2.1 Aula Magna - O espectáculo que teve lugar na Aula Magna da Universidade corresponde à apresentação anual que o GDCCG faz do reportório

novo. Trata-se de um espectáculo promovido pelo grupo e pela Casa de Goa. Apesar da sua divulgação precorrer os meios mais eficazes de comunicação, como os jornais, as revistas e as rádios, é a divulgação por intermédio de uma circular aos sócios da Casa de Goa que acaba por surtir maior efeito. De facto, o público que assiste a estes espectáculos é predominantemente goês e sócio da Casa de Goa.

Para este público o GDCCG tem sobretudo a preocupação de fazer uma interpretação de “qualidade”, apresentando exclusivamente “música goesa”, pois sabe que o público vai fazer uma avaliação reproduzindo os critérios utilizados em Goa. O grupo em geral e cada um dos seus elementos em particular, vão ser avaliados em função das suas competências musicais: ou seja, a observação vai recair sobre quem toca, quem canta e quem dança “bem ou mal”, sobretudo *mandó*. Este é um público que vai simultaneamente à procura da memória de Goa, e é para ele que se dirigem as ideias musicais e coreográficas de transmitir vivências goesas, mas é ao mesmo tempo o maior dos críticos. Por isso, essas ideias e vivências não só devem transmitir Goa como devem transpôr para Goa e “à maneira” de Goa. Ou seja, a perspectiva de inovação que o grupo e os seus directores partilham, dificilmente será aceite pelo público goês, com pacividade, se se afastar muito dos padrões reconhecidos pelo público como goeses - invariavelmente remetidos para o passado - ou se não tiver como suporte um conteúdo musical ou poético que os sustente sem lhes retirar na totalidade os indicadores de goanidade. Este é caso da interpretação da canção *Paus Potta*, onde Maria de Lurdes Elvino de Sousa introduziu o teatro de sombras. Esta ideia foi criticada por muitos goeses que assistiram ao espectáculo não sob o ponto de vista estético, aqui a crítica foi animadora, mas por não reconhecerem no teatro de sombras uma prática comum em Goa. Na sequência de uma dessas críticas Maria de Lurdes Elvino de Sousa recordou o facto de em Goa ser comum as crianças

improvisarem teatro de sombras o que de algum modo legitimou, embora à posteriori, o recurso a essa forma de expressão: *“...Eu só gostei do comentário do Alfredo porque me fez lembrar uma coisa que eu não me lembrava nada, nada! E de repente lembrei-me do quarto onde a gente punha o lençol e do teatro que fazíamos. Ai percebi porque tive a ideia das sombras.”* (Elvino de Sousa 1993)

A escolha do conjunto de danças e canções para estes espectáculos, e pensando neste público, é feita, no tempo, próxima da data de apresentação e prende-se sobretudo com a qualidade técnica do espectáculo, ou seja, é importante para o grupo produzir algo que, sob o ponto de vista formal, se aproxime do profissional. Em termos de conteúdos existe no grupo a ideia implícita de que estão em sintonia com o público goês por isso quando se escolhe ou se encontra uma canção nova para ensaiar não existe a preocupação de pensar se ela estará ou não em consonância com o público. Parte-se do princípio que se o grupo se identifica com a música que escolhe também o público, porque é goês, se identificará.

“...eu de facto não tenho o público presente a não ser na ponta final já. Porque acho que até à ponta final eu deixo-me ir um bocão no gozo que me dá, e aos miúdos, andarmos naquela troca, naquela relação. Só quando começa a apertar com o espectáculo e depois as outras pessoas começam a dizer, estão descoordenados, estão dessincronizados, não estão todos ao mesmo tempo...ai é que eu me começo a preocupar mais com a parte final da ordem e do... porque até lá de facto acho que é um processo muito mais de gozo que aquilo nos dá a todos do que preocupação com o público.” (Brás Gomes 1993)

Neste sentido, a escolha da sequência das danças e canções é feita em conjunto pelos directores do grupo de forma a coordenar todo o trabalho de palco com o trabalho de bastidores.

“Bom o reportório foi escolhido conjuntamente. Foi...sobretudo na parte final interveio a Talula também. Eu, a Maluda, a Talula e a Maria Virginia. Pois. Sentámo-nos um dia e ... tem que haver coordenação entre nós porque há a parte da dança. Eu não posso meter... é pá vamos meter esta peça!. Aquilo tem que ser tudo muito bem jogado para saber os tempos da mudança de traje, e essas coisas todas, como é que havemos resolver isto, quanto tempo dura a mudança de traje...E eu nessa altura digo vamos meter isto ou vamos meter aquilo. Portanto, o ordenamento depois é a Maluda que o faz, porque sabe os tempos que leva para a mudança, e portanto ela diz, pronto, esta mete-se aqui porque eu vou ter necessidade de ter este tempo para...para fazer

digamos, a mudança de traje. Portanto vamos tirar isto daqui, meter ali...*portanto o ordenamento é feito por ela e pela Maria Virginia.*" (Araújo Silva 1993b)

Finalmente para o GDCCG, é o *feed-back* do público goês que funciona, como medida em relação à qualidade que o grupo reconhece a si próprio. Tratando-se do único grupo de música goesa em Lisboa é importante mais do que constatar que os goeses vão aos espectáculos (tratando-se do único grupo de música goesa, os espectáculos do GDCCG são o único espaço onde os goeses podem ouvir e ver a música com que se identificam) registar os seus testemunhos de avaliação da qualidade do grupo, e sobretudo, porque se trata de um público mais ou menos constante, aferir da melhoria qualitativa do grupo de uns espectáculos para os outros.

"...penso que as pessoas acabam por gostar - isto não é razão suficiente, aquilo que eu vou dizer porque as pessoas podem voltar a uns espectáculos porque como não há, há aquele e vão ver aquele, não é? - mas a verdade é que as pessoas vão. E quando foi feito este espectáculo, uma das razões por que eu fiz muita pressão para que os bilhetes fossem pagos, e tivessem um determinado...até ao nível que eu consegui levar (preço), enfim...não podia...foi porque eu quis ver se as pessoas iriam pagar. Dizia-se pagando ninguém vai! Quando eu fiz os bilhetes e os preços disseram ai então por um preço desses nem pensar! E eu disse não acredito nisso! E foram! Julgo que apesar de tudo as pessoas gostam. E penso que as pessoas reconhecem que nós fizemos, fazemos um certo esforço de...sério, de trabalho. Eu penso que as pessoas reconhecem isso porque uma das coisas que eu senti de várias pessoas que me falaram, e não precisavam de dizer isso, de dizer que tinham gostado muito, mas disseram uma outra coisa vocês melhoraram... muito, desde o último espectáculo para agora! Vê-se que fizeram um esforço! Percebe? Este é um aspecto que a pessoa só diz se o sentiu porque não se lembra de o dizer." (Elvino de Sousa 1993)

Para este espectáculo, o grupo envia ainda convites a entidades e personalidades que considera importantes quer para o prestígio do espectáculo quer ainda por poderem vir a trazer benefícios futuros ao grupo. Assim, os critérios para o envio dos convites são os seguintes:

*Todas as instituições ou pessoas que convidaram o Grupo da Casa de Goa
Os Organismos que dirigiram convites à Casa de Goa
Fundações
Patrocinadores da Revista GOA
Presidência da República - Presidente e algumas personalidades
Investigadores que se dedicam a assuntos de Goa
Reitores das Universidades
Assembleia da República -Presidente e Representante dos grupos parlamentares.
Câmara Municipal de Lisboa.*

(Esta listagem foi apresentada por escrito ao GDCCG, por Maria de Lurdes Elvino de Sousa, em 23 de Maio de 1993, numa das muitas informações escritas que fornecia ao grupo durante a preparação do espectáculo)

Com esta selecção o GDCCG pretende atingir um público mais vasto mas que possa ter algum protagonismo em termos da vida pública e política portuguesa. Isto é, ao convidar personalidades importantes da cena política portuguesa, garante-se prestígio para o espectáculo e provavelmente a presença de pelo menos um canal da televisão pública e a consequente transmissão de partes do espectáculo nos serviços noticiosos desses canais (como tem acontecido). De facto, se o grupo está interessado em transmitir a música goesa também a um público português, por considerar que ela também faz parte do seu património histórico então a estratégia adequada passa por convidar personalidades que o grupo considera decisivas para a futura divulgação da sua música. Estas só podem ter um papel interventivo nesse processo se de facto conhecerem e gostarem do repertório que o GDCCG apresenta.

Assim, o repertório a apresentar neste espectáculo, que o grupo considera de grande responsabilidade, é criteriosamente escolhido de forma a dar conta da diversidade da música goesa, por um lado, e por outro a transmitir uma mensagem artística que se ajuste à concepção que o grupo tem das expectativas e do gosto estético dos espectadores. Isto é, dentro da diversidade a selecção recai sobre a música que o público possa considerar “bonita”.

A concepção do espectáculo organizado pelo GDCCG, tenta assim conjugar dois tipos de preocupações em função de dois tipos de públicos: encenar, através da música, vivências que reproduzam a singularidade cultural goesa promovendo uma fruição colectiva na sala de espectáculos e o consequente prestígio no seio do público goês; divulgar a música goesa, nas suas diferentes facetas, cativando o público não goês através da componente estética que o grupo entende identificar-se com esse

mesmo público por se aproximar da sua própria identidade cultural e musical. Por isso quando perguntei aos directores do grupo porque não organizavam um espectáculo exclusivamente dedicado ao *mandó* as respostas aproximaram-se todas do seguinte:

“... Se fosse só para goeses eu fazia. Para fazer aberto também aos...ahmmmm...aos europeus tenho um certo receio. Tenho medo que não, que não consiga manter o interesse com um espectáculo inteiro só com Mandó. Eu receio porque tenho medo que às duas por três para as pessoas seja uma coisa um bocado igual porque não percebem a letra, percebe?” (Ibid.)

6.2.2 Palácio Fronteira - O espectáculo que o GDCCG apresentou na Sala das Batalhas do Palácio Fronteira, teve a duração de 60 m, e destinou-se a animar a primeira noite do colóquio intitulado “*Portugal e a Índia - Referências e Vivências Culturais*”. Tratava-se assim de um espaço privilegiado não só por contar com um público vocacionado para ouvir música proveniente da Índia, mas pouco divulgada comparativamente com a tradição clássica indiana, mas também porque o espaço no qual o grupo actuou apresentava fortes semelhanças com os salões de baile cristãos em Goa onde, em situações de festa, se desempenha o *mandó*.

A área destinado ao palco era bastante curta e o grupo optou por apresentar principalmente danças que ocupassem pouco espaço, escolhendo um repertório diversificado que pudesse transmitir uma panorâmica o mais completa possível da música goesa associada aos diferentes contextos e ambiências de Goa. Neste sentido o grupo escolheu a *Dança das Colheitas*, para ilustrar o universo rural dos kunnbis, duas canções em konkani, uma canção de embalar, dois *mandde* (um deles dançado), um *decknni* dançado e finalmente o *mandó da despedida*. Esta actuação do grupo, sendo feita num espaço pequeno, não necessitou de qualquer aparelhagem de amplificação sonora o que aconteceu pela primeira vez na sua experiência de actuações.

O que se tornou importante neste espectáculo foi o feed-back que o grupo recebeu de si próprio. A ausência de palco e de instrumentos de amplificação permitiu-lhes sentir a proximidade e comunicação permanentes com os espectadores. Por outro

lado, a arquitectura do espaço induziu a ideia de uma sala goesa razão pela qual os dançarinos de *mandó* me disseram “*nunca me senti tão bem a dançar mandó porque senti que estava nas salas de Goa*”. (notas de campo)

Assim, o GDCCG, partindo do princípio que o público em questão iria ouvir a sua música pela primeira vez, e era constituído por indivíduos predispostos não só para ouvir e ver música e danças goesas mas também para vir a fazer recurso do grupo para outras situações de desempenho (investigadores sobre assuntos indianos), procurou agrupar um tipo de reportório que fosse ao mesmo tempo informativo e esteticamente atraente. Deste modo o grupo conjugou os dois grandes objectivos que alimentam o projecto GDCCG: a divulgação de uma mensagem cultural e a consolidação do prestígio do grupo ao nível da qualidade.

6.3 Géneros musicais desempenhados

Durante a época de 1992-1993, o GDCCG preparou um reportório que incluía canções em konkani, *Decknni*, *Dulpod*, *Fell*, *Fulvalim*, e *Mandó*⁶. Alguns destes géneros musicais eram acompanhados de coreografia e outros eram apenas interpretados numa versão instrumental. Contudo, o grupo conjugou cada um destes géneros, modificando-os, misturando-os, em alguns casos, entre si, e adaptando-os às coreografias, à estrutura dos espectáculos e mesmo aos próprios arranjos vocais e instrumentais, demonstrando assim uma visão flexível e dinâmica da música. Neste trabalho transcrevi um exemplo de alguns géneros musicais e condicionei a selecção ao facto de ter assistido ao ensaio da totalidade das suas diferentes componentes (vocal, instrumental e coreográfica). Em cada caso justificarei a especificidade da minha escolha.

6.3.1 O *Decknni* é uma dança descritiva composta e desempenhada em Goa, por cristãos, mas relacionada com uma temática hindú: as bailadeiras⁷ do templo. Esta

⁶ A ordem pela qual enuncio os diferentes géneros musicais é meramente alfabética e não pretende enunciar qualquer tipo de hierarquia.

⁷ A designação ‘bailadeiras’ foi atribuída pelos portugueses às *Devadassi* (servas de deus), também conhecidas por *Calvante* (artista) e *Vishvaioshita* (mulher do mundo) (Figueiredo 1930:47) Trata-se

dança é interpretada apenas por mulheres (as bailadeiras). A participação dos homens, que habitualmente não dançam, tem um carácter sobretudo figurativo, representando personagens alusivas à história contada. A coreografia é composta sobre uma gestualidade corporal, centralizada principalmente nos braços e mãos utilizando a simbologia da dança indiana *Bharata-Natyam*. Os adereços utilizados para o *Decknni*, seja ao nível do vestuário, seja em relação à ornamentação corporal, tornam esta dança extremamente atractiva pelo que ela está sempre presente em todas as actuações públicas do GDCCG, encerrando os espectáculos⁸.

“O Decknni, digamos, é uma dança que de certa maneira é diferente do espectáculo anterior. Do espectáculo, quer dizer, do conjunto das músicas anteriores. Tudo aquilo que está para trás é muito ocidentalizado, não é? Toda a harmonia e tudo aquilo. Assim, quando rematamos, rematamos com uma coisa que é diferente do esteriótipo ocidental, digamos assim. Rematamos com uma nuance oriental, com uma certa carga oriental. Tanto do ponto de vista melódico, embora o tratamento seja ocidental, mas quer dizer, do ponto de vista melódico é oriental.” (Araújo Silva 1993b)

Com efeito, é nas melodias do *Decknni* que os membros do GDCCG reconhecem mais indicadores musicais de “indianidade”, apesar da estrutura da interpretação vocal e instrumental se basear na harmonia tonal ocidental. Esses elementos musicais residem no carácter repetitivo das formulas rítmicas e melódicas, na conjugação de ritmos sincopados, na utilização mais acentuada de progressões melódicas por meios tons, numa interpretação vocal recorrendo à ornamentação e aos glissandos e e ainda na expressão anasalada da voz (Transcrição1). Por outro lado a gestualidade, o traje e os adereços reproduzem esteriótipos da dança indiana. O

de uma casta hindú cujas mulheres têm por dançar nas festas religiosas estando também ao serviço dos templos e dos seus sacerdotes. A presença portuguesa associou as bailadeiras à prostituição pelo que a igreja católica lhes teceu desde o séc.XVI uma perseguição cerrada, tentando evitar a sua presença pelo menos em festas públicas. O 5º Concílio Provincial de Goa, celebrado em 1606, publica na Acção 3ª do Dec.30 o seguinte: “*Nas procissões não haverá moças cantadeiras, tangedeiras nem bailadeiras de nenhuma sorte (...) sob pena de pagarem os vigários que o consentirem ir, dez pardãos, ametade para o meirinho e a outra ametade para quem os acuzar.*” (Arquivo Português Oriental IV:235). Contudo, a beleza mítica com a qual é frequentemente associada em Goa, fez da bailadeira objecto de algum encanto celebrado por poetas e escritores goeses e também através da dança do *Decknni*.

⁸ Também em Goa o *Decknni* está sempre presente em todos os espectáculos turísticos.

GDCCG apresentou dois *Decknnis* no seu espectáculo de final de época: o *Baric Nachic* (*Dança bem*), apenas cantado, e o *Aguê Nari*, cantado e dançado.

O *Decknni* que a seguir transcrevo corresponde ao *Baric Nachic* e é a composição que o GDCCG entende estar mais próxima de uma sonoridade indiana. Para a maioria dos elementos do GDCCG, este *Decknni* era totalmente. O *Baric Nachic* foi aprendido em Goa por um dos elementos do grupo, Delila Bragança, que se propôs ensinar a canção e a coreografia. Jerónimo Araújo Silva fez a instrumentação e as secções instrumentais e Delila Bragança, juntamente com Maria Virgínia Brás Gomes, ensaiou as dançarinas, principalmente na adaptação da gestualidade das mãos⁹. O desenho coreográfico, no seu aspecto formal, é totalmente criado por Maria Virgínia Brás Gomes, sob a concordância de Delila Bragança, com base em esteriótipos corporais, gestuais e desenvolvimentos plásticos do movimento, associados ao *Bharata-Natyam*. Este *Decknni*, por ser totalmente novo para o grupo, foi apresentado no espectáculo de final de época apenas na sua versão cantada, pois não foi possível completar a coreografia durante os ensaios.

O facto de ter assistido a todo o processo de ensaio do *Baric Nachic* condicionou a minha escolha do *Decknni* que aqui transcrevo como exemplo, reforçada pelo facto de esta composição em particular incluir de forma muito vincada, alguns esteriótipos que para os goeses, quer em Goa, quer em Lisboa, identificam aquele género musical.

⁹ Relativamente ao *Decknni*, existe tacitamente a ideia no grupo de que Maria de Lurdes Elvino de Sousa quem ensaia as coreografias. O facto de ter sido ela a primeira pessoa a dançar *Decknni* em Portugal confere-lhe alguma autoridade a esse nível. Apenas no caso do *Decknni* "ensinado" por Delila Bragança, Maria de Lurdes Elvino de Sousa não teve qualquer intervenção sendo contudo de sua autoria a coreografia e os ensaios do *Aguê Nari*.

Metodologia de Transcrição - Para a transcrição utilizei uma gravação áudio do espectáculo que o grupo realizou na Aula Magna da Universidade de Lisboa, em 29 de Maio de 1993. A transcrição baseia-se no método de notação tradicional, por um lado porque a estrutura e os conteúdos musicais do *Deckmi* se aproximam bastante dos esteriótipos da música tonal, e por outro porque o processo de composição e de transmissão oral dos arranjos musicais, de autoria de Jerónimo Araújo Silva, foi feito recorrendo a conceitos e noções da música tonal (recurso às tonalidades para transmitir os acordes de acompanhamento ao violista, por exemplo). Por esta razão enquadrei a transcrição na tonalidade correspondente, definida pela armação de clave, recorrendo à notação de modulações sempre que elas ocorram na prática. É também a tonalidade que o director musical do GDCCG recorre, para afinar os instrumentos e as vozes no início do ensaio de cada composição.

Por questões de economia de espaço, recorri aos códigos da harmonia tonal para notar o percurso harmónico das violas. Assim, utilizei a seguinte simbologia:

5	acorde perfeito
5 b	acorde perfeito com a terceira alterada
5 4	acorde perfeito (2ª inversão)
7	acorde de 7ª sobre o grau indicado

Optei por colocar os dois violinos no mesmo pentagrama e notar as violas sobre as notas do violoncelo visto que é este instrumento o responsável por reforçar o percurso harmónico de cada composição. Assim, sobre cada nota do violoncelo que é harmonizada pelas vozes e pelas violas indico, dentro de um círculo, a cifra a que corresponde a harmonia.

Nas situações em que é necessário notar expressões instrumentais ou vocais para as quais não existe uma simbologia convencionada, construí uma imagem gráfica


tentando aproximar o seu desenho do efeito sonoro correspondente, na voz ou nos instrumentos. É o caso do *Moll* - que em konkani significa onda ou volteio - que corresponde a um arrastar de voz entre duas notas, na maioria dos casos por graus conjuntos, antecipando a segunda nota.

Transcrição 1: *Decknni (Baric Nachic)*

Introdução Instrumental (♩ = ± 88)


violino1
violino2

violas
violoncelo



violino1
violino2

violas
violoncelo



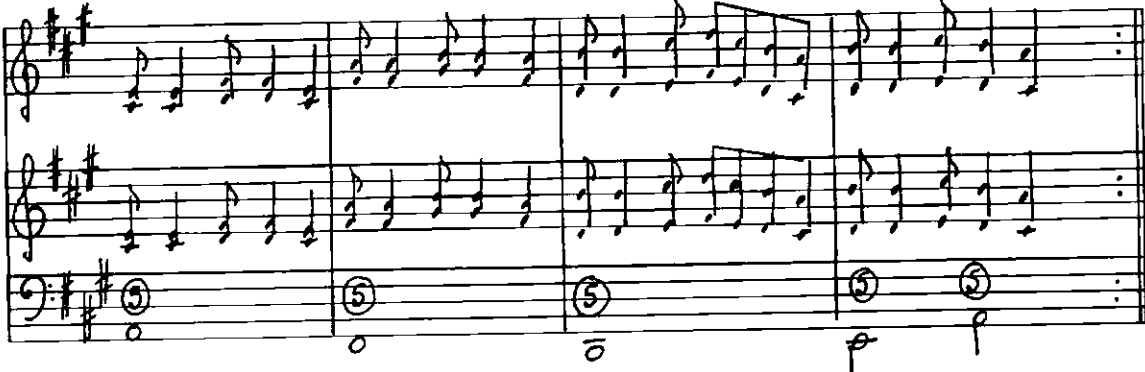
Melodia A
sopranos

violinos

violas
violoncelo



Melodia B (todas as vozes)



Melodia C (todas as vozes)

Ponte

(vozes femininas)

(vozes masculinas)

violas e violoncelo

Melodia D (vozes femininas)

Melodia E (vozes masculinas)

ponte nos violinos

Melodia F (todas as vozes) (♩ = ± 65)

Handwritten musical score for Melodia F. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The melody is written in the first two staves, and the bass line is in the third staff. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Melodia G - parte 1 (vozes femininas) (♩ = ± 88)

Handwritten musical score for Melodia G - parte 1. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The melody is written in the first two staves, and the bass line is in the third staff. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Melodia G - parte 2 (todas as vozes)


Handwritten musical score for Melodia G - parte 2. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The melody is written in the first two staves, and the bass line is in the third staff. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.


Melodia A - (todas as vozes) Acelerando desde ♩ = 88 até ♩ = 128

Handwritten musical score for Melodia A. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The melody is written in the first two staves, and the bass line is in the third staff. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Ritmo base do gumatt

Handwritten musical notation for the Ritmo base do gumatt. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The notation shows a series of eighth notes and quarter notes, ending with a double bar line and a repeat sign.

 - *Moll* (onda ou volteio)

 - Batimento dos *painzonans* colocados nos tornozelos das cantoras

(pv) e (pi) - ponte vocal e ponte instrumental

Estrutura formal:

(int) AA-BB'B''-CC-(pv)-D-EE-(pi)-FF'-GG'G''G'''G''''-AAAA

Barik Nachic (texto)	Barik Nachic ¹⁰
Barik nachi, baric nachi, nachi, nachi, nachi (A)	Dança bem, Dança bem, dança, dança, dança
Amim colvontam, doriachea tari (B)	Nós bailadeiras à beira do mar
Doriachea tari, saibá, doriachea tari	À beira do mar, senhor, à beira do mar.
Amchem jconum, panu supari	A nossa refeição é <i>pan supari</i>
Panu supari, saibá, panu supari	<i>Pan supari</i> , senhor, <i>pan supari</i> .
Amcho almoçu, tup anim lonim	O nosso almoço é manteiga
Tup anim lonim, saibá, tupanim lonim	Manteiga, senhor, é manteiga.
Panu supari tuncam ditam gô (C)	Dou-vos <i>pan supari</i>
Tup anim lonim tucam addlam gô	Dou-vos também manteiga
Colvontam amim, porvata velim (D)	Nós bailadeiras, a viver em Porvata
Vattu visrunum amim marvak sampôddlim	Esquecemo-nos do caminho e fomos apanhadas por vadios
Tunim amcam xiri poddnaim gô benddanim vankddelim (E)	Vocês não nos servem, têm as ancas tortas
Tunim amcam xiri poddnaim gô paianim Vankddelim	Vocês não nos servem, têm os pés tortos
Paiam painzonam, Nakaku notém (F)	Painzonans nos pés, notém no nariz
Sana sana sana cornak saibá paianchem kaddun zotém	Sana, sana, sana, tiramos as chinelas dos pés
Goddea goddu sori, Atanchim cancnam	O colar do pescoço, as pulseiras das mãos
Sana sana sana cornak saibá Atanchim kaddun cancnam	Sana, sana, sana, tiramos as pulseiras das mãos.
Mujea mateachó poddu ' sandló devá (G)	Senhor, perdi o enfeite da cabeça
Aguê nari tujea mateachó poddu matea sori	O teu enfeite está na tua cabeça
Mujea kopanchó kumkum ' sandló devá	Senhor, perdi o kumkum da testa
Aguê nari tujea mateachó kumkum koplá sori	O kumkum está na tua testa
Mojem nakachém notém ' sanddlém devá	Senhor, perdi o notém do nariz
Aguê nari tujea nakachém notém naka sori	O notém está no teu nariz
Mujea atanchim cancnam ' sanddlim devá	Senhor perdi as pulseiras das mãos
Aguê nari tujea atanchim cancnam atá sori	As pulseiras estão nas tuas mãos
Mujea paianchim painzonam sanddlim devá	Senhor perdi os painzonans dos pé
Aguê nari tujea paianchim painzonam paian sori	Os painzonans estão nos teus pés

¹⁰ Tradução de Maria Virgínia Brás Gomes

Análise - O *Deckmi Baric Nachic* corresponde a uma sequência de sete melodias diferentes (ABCDEFGG), constituídas por dois ou quatro compassos, cuja articulação se faz, em alguns casos, através de pequenas secções instrumentais, ou vocais. A melodia A corresponde ao tema principal do *Deckmi*, composto apenas com as palavras *Baric Nachic* (Dança bem). É com esta melodia que o *Deckmi* termina, numa formula repetitiva, e aumentando progressivamente de velocidade. As melodias C e E repetem com o mesmo texto. As melodias B, F e G são repetidas com textos diferentes, embora o texto associado a cada uma delas corresponda a uma estrutura e a uma mensagem igualmente repetidas, mas ligeiramente modificadas (vêr texto).

A melodia G está subdividida em duas secções do tipo pergunta / resposta, a que corresponde uma alternância entre vozes femininas e câro. A alternância entre vozes femininas, masculinas e câro, é também uma das particularidades que caracteriza o *Deckmi* e que resulta da temática do texto: a relação entre as bailadeiras e os barqueiros¹¹.

A melodia F é aquela que contém mais elementos que o grupo identifica como “indianos” e que residem na utilização das tercinas, do *moll*, dos intervalos melódicos de segunda aumentada (1º compasso) e meio tom, e ainda por a melodia estar praticamente toda construída sobre uma progressão melódica por graus conjuntos. Todos estes elementos são ainda enfatizados por uma interpretação vocal “livre”, isto é, a cantora respeita os tempos mas muitas vezes faz suspenções ou antecipações em

¹¹ Goa é um espaço profundamente recortado por rios. Com a perseguição cerrada que os portugueses e a igreja fizeram às bailadeiras, e aos rituais nos quais elas estariam presentes, os hindús tinham necessidade de realizar os seus rituais em zonas não ocupadas pelos portugueses (como era o caso, até ao século XVIII, dos territórios que viriam a designar-se por Novas Conquistas) cujo acesso necessitava sempre de ser feito por rio. Assim, muitas das histórias e mitos, que permaneceram no contexto cristão, sobre as bailadeiras, referem-se à dificuldade que elas teriam em atravessar os rios quando o barqueiro era cristão. Daí que os textos dos *Deckmnis* falem invariavelmente desses episódios, em que a bailadeira tenta seduzir o barqueiro oferecendo-lhe os seus adornos, os seus haveres, ou tentando distraí-lo, como é o caso da última estrofe do *Baric Nachic*.

diferentes notas, acelera ou retarda, como se estivesse a improvisar no momento. A ênfase da “indianidade” é ainda dada pelos batimentos dos *painzonans*, ideofones que se colocam nos tornozelos (utilizados pelas bailarinas de Bharata-Nathyam), utilizados pelas bailarinas do *Deckmi*, e muitas vezes também pelas cantoras.

O acompanhamento instrumental inclui 2 violinos, 2 violas, 1 violoncelo e um *gumatt*. Os violinos, são responsáveis pela reprodução das melodias cantadas. O violoncelo reforça a harmonia articulando, em registo grave, as notas fundamentais dos acordes, e as violas preenchem o percurso harmónico de cada composição, utilizando o ritmo base de cada género musical. O *gumatt* é o instrumento responsável pela marcação rítmica, independente do ritmo da melodia, mantendo um ostinato durante cada frase melódica e improvisando na ligação das diferentes frases.

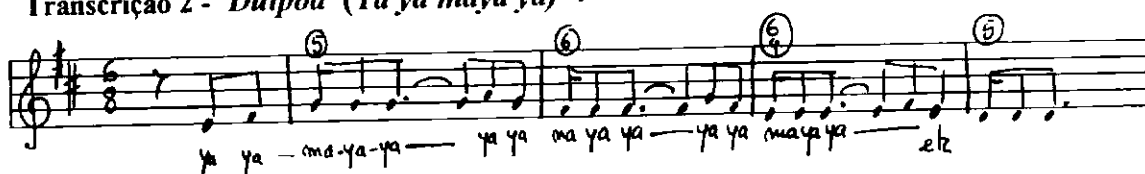
A instrumentação a as secções não cantadas, que incluem a introdução do *Deckmi*, e as pontes instrumentais que separam as diferentes melodias, são da autoria de Jerónimo Araújo Silva. A introdução baseia-se no tema principal mas faz uma pequena mudança, que é decisiva para o carácter do *Deckmi*: introduz um elemento sincopado que é também, neste contexto, um dos indicadores de “indianidade”.

6.3.2 O *Dulpod* é um género musical associado ao *Mandó*, e que sucede o desempenho deste. Em Goa, é mais comum o *dulpod* acompanhar a versão dançada do *Mandó* visto que se trata de um género que pode também ser dançado. É constituído por 2 a 4 frases melódicas que servem de suporte a um texto, habitualmente relacionado com cenas do quotidiano goês como a várzea, o regresso do trabalho, a discussão entre vizinhas, episódios mais ou menos caricatos e humorísticos que se viveram ou testemunharam em Goa. Após a interpretação do *Mandó*, os cantores seleccionam vários *dulpodam* (ou *dupodas*, como a maioria dos goeses, em Goa ou em

Portugal. se referem no plural) e fazem-os suceder em função de um ritmo progressivamente mais rápido, impondo assim mais velocidade à dança. Nesta sucessão de *dulpodam*, as temáticas do texto podem ser totalmente independentes umas das outras visto que o objectivo fundamental é, muitas vezes, testar a capacidade de resistência dos dançarinos. Por esta razão, o número de *dulpodam* que se canta também não é fixo.

Os *dulpodam* que o GDCCG interpreta são escolhidos, ou por proposta dos diferentes elementos do grupo, ou através da audição de discos e cassetes com *dulpodam* gravados. No primeiro caso, os *dulpodam* fazem parte do repertório adquirido em Goa ou em Lisboa, neste caso com o grupo do Fortunato de Figueiredo. Muitos destes *dulpodam* são bastante difundidos em Goa e utilizados em quase todos os *mandde*. Destes, há aqueles que são sistematicamente utilizados para finalizar o conjunto dos *dulpodam*, por recorrerem apenas a expressões verbais onomatopaicas e por isso permitirem uma maior velocidade ao canto. É o caso do *Dulpod Ya-ya-maya-ya*, constituído por uma frase melódica muito curta que é repetida num percurso harmónico e melódico descendente, e que corresponde a uma formula cadencial, adaptável a qualquer tonalidade, que em linguagem tonal corresponde ao percurso harmónico da cadência perfeita (IV-I-V-I). Aqui transcrevo apenas a melodia que me parece ser suficientemente ilustrativa e adaptável a qualquer instrumentação de carácter harmónico.

Transcrição 2 - *Dulpod (Ya ya maya ya)* ♩. = 145



No caso dos *dulpodam* aprendidos através de gravação, são ouvidos discos antigos ou cassetes recentes editadas em Goa e é principalmente o director musical, Jerónimo Silva, que faz uma primeira selecção pensando já numa organização instrumental para ligar os diferentes *dulpodam*. É durante o processo de aprendizagem em grupo que os diferentes elementos emitem as suas opiniões, na maioria dos casos de carácter estético, e se chega a consenso em função das sugestões apontadas. Todavia a opinião do director musical revelou-se sempre bastante importante e quase decisiva, pois era dele que dependia encontrar soluções musicais para as sugestões do grupo.

O GDCCG inclui o *dulpod* no seu reportório, ora sucedendo o *Mandô*, em versão dançada ou apenas cantada, ora modificando-o e transformando-o numa canção autónoma. Nestes casos o *dulpod* torna-se mais longo, adoptando uma estrutura ‘ABA’ em que as secções ‘A’ são repetidas, sendo também introduzidas secções instrumentais com função de introdução e na ligação entre as diferentes secções vocais. Esta adaptação do *dulpod* à estrutura autónoma de canção, foi feita pela primeira vez em Portugal por Noel Flores¹², tendo sido editada em disco em 1960, juntamente com outras canções em konkani, por iniciativa da *Goan Research Centre*¹³.

O *Dulpod Fa-rar-far* é um dos *Dulpodam* modificados por Noel Flores, e faz também parte do reportório do GDCCG. É constituído por três melodias (A, B e C) que se combinam, se repetem e se articulam através de pequenas “pontes”

¹² Noel Flores faz parte de uma família goesa conhecida em Goa pela sua forte ligação à música. Noel Flores é pianista concertista e actualmente é professor de piano no Conservatório de Viena, na Austria.

¹³ O Goan Research Centre foi uma associação de goeses fundada em Lisboa em 1960, promovida por Mira de Mascarenhas, na altura locutora da Emissora Nacional, e seu marido António de Mascarenhas. Esta associação teve pouco mais de um ano de vida mas durante a sua existência organizou uma rubrica radiofónica em konkani na Emissora Nacional (actual RDP) e editou 2 discos com música em konkani sob o título *Album of Goan Folklore Melodies*, Vol I e II. Esta associação difundia os seus programas radiofónicos também através de ondas curtas de forma a abranger um maior número de comunidades goesas imigradas em diferentes países. Dai o facto de ter um nome em lingua inglesa e essa ser também a 2ª lingua em que os programas eram apresentados.

instrumentais. A estrutura formal da canção é também repetitiva terminando com o tema principal:

(int) AA-BB-C-AA-BB-C AA

Método de transcrição - Também aqui, como em todas as outras transcrições, optei pela utilização da escrita musical convencional, pela proximidade que as composições mostram, com a linguagem tonal. Transcrevi os violinos num mesmo pentagrama visto que eles tocam sempre em simultâneo, ou a mesma melodia ou linhas melódicas paralelas. O violoncelo, que toca sempre as fundamentais dos acordes da harmonia serve assim de base à transcrição das violas, indicada por cifras inseridas dentro de um círculo.

Transcrição 3 - *Dulpod (Fa-rar Far)*

Introdução instrumental (♩. = ± 73)

violinos

violas e violoncelo

Melodia A (todas as vozes)

Melodia B (sopranos)

Melodia C (todas as vozes)

ritmo base do *gumatt*

Análise - O Dulpod Fa-rar-far está dividido em 3 melodias a que chamei A, B e C que se articulam de formas diferentes. A melodia A, que as duas vozes do côro interpretam à distância de um intervalo harmónico de 6ª maior, é a melodia que dá o nome ao Dulpod, muitas vezes conjugada com outros dulpodam na sequência de um mandó. Esta melodia serve para iniciar e finalizar o dulpod sendo, em ambos os casos, repetida, adoptando, na 2ª repetição, um final de carácter conclusivo. As melodias B e C, são interdependentes. A melodia B, interpretada só por vozes femininas é repetida com o mesmo texto, e a melodia C, modula para a relativa maior das melodias A e B, é cantada por todas as vozes e estabelece em relação à melodia B uma relação de conclusão, estilo pergunta/resposta, enfatizada pelo aumento do volume sonoro. O carácter conclusivo da melodia C é apenas perturbado pela introdução de um intervalo

melódico de terceira, em todas as vozes e instrumentos, para o 5º grau de Ré menor: a relativa menos da melodia C e tonalidade de base da melodia A que agora se introduz. Poderíamos pois dizer que as melodias B e C funcionam como um único corpo melódico e harmónico que alterna com a melodia A repetindo a forma rondó.

O conjunto instrumental inclui dois violinos, um violoncelo, duas violas e um *gumatt*. Os violinos desenvolvem a melodia principal (A) na secção introdutória, utilizando a mesma formula no acompanhamento instrumental quando a melodia A é cantada. Na melodia C os violinos reproduzem o movimento das vozes e apenas no acompanhamento à melodia B os violinos, assim como o violoncelo, **desenham** um movimento melódico, descendente, por meios tons, culminando com uma cadência perfeita. O violoncelo, reforça a harmonia, articulando, em cada compasso, as fundamentais dos acordes que constroem a progressão harmónica. As violas preenchem estes mesmos acordes, enunciados pelas cifras, e utilizam a estrutura rítmica que o *gumatt* apresenta em ostinato. Tal como nas outras composições, o *gumatt* elabora pequenas improvisações rítmicas na transição entre as diferentes frases melódicas.

6.3.3 O *Fell* (leia-se fêr) é constituído por quadros e canções teatralizadas, desempenhados em Goa durante os desfiles de carnaval, que exprimem um sentimento de libertação (desordem no sentido da ausência de regras), caricaturando situações de vida, simbolizando personagens características do quotidiano goês e cuja principal mensagem é a libertação de comportamentos e de expressões de alegria e brincadeira que a quadra carnavalesca propicia. Nas palavras de Maria Virginia Brás Gomes, que utilizou o *Fell* como coreografia em parte de uma dança, “...o *fell* é a

desordem, o que é difícil de transpor para um palco sem que as pessoas pensem que estamos todos ali sem saber o que fazer. “ (Brás Gomes 1993)

O *Fell*, mais do que um género musical, é uma ambiência vivida na rua e que o GDCCG, por iniciativa de M^aVirgínia Brás Gomes, adaptou ao palco, conjugado com outros géneros musicais, para tentar reproduzir num único conjunto coreográfico as memórias simbólicas de Goa. (Cf. 6.2)

6.3.4 O *Fulvallim* é um género musical ligado às vendedouras de flores. Tal como outros géneros musicais de proveniência hindú, o *Fulvallim* está associado a uma casta e consequentemente ao atributo profissional que a define. Assim, quer o texto da canção quer a coreografia fazem a apologia dos instrumentos utilizados no trabalho, neste caso as flores. O *Fulvalim* apresentado pelo GDCCG, com o título em konkani *Fullambai* (mulher das flores), foi também coreografado por Maria Virgínia Brás Gomes e instrumentado pelo director musical do grupo (Cf. 6.4).

6.3.5 O *Mandó* é talvez o género musical que mais conotações assume, enquanto elemento identitário dos goeses que fazem parte do GDCCG. Trata-se de uma canção, que em situações de festa pode também ser dançada, associada ao casamento - é no dia do casamento que os noivos dançam *Mandó* pela primeira vez - cuja temática incide fundamentalmente sobre o amor entre duas pessoas, retratando paixões, histórias de amor não correspondido, casamentos impostos, separações dolorosas, etc. O *Mandó* pode ainda focar temáticas políticas, de crítica social, ou ainda fazer referência a elementos e ambiências que caracterizam Goa, sendo a chuva e a monção as temáticas mais frequentes nestes casos.

O GDCCG preparou durante a época de 1993/94 três *mandde*: um *mandó* cantado e dançado, um *mandó* só cantado e um *mandó* teatralizado conjugado com outros géneros musicais (Cf. 6.2). Este último *mandó* (*Sontos Bhogta Rê Jivako* - “A minha alma está cheia de felicidade”) resulta da iniciativa de Maria Virgínia Brás Gomes que, com a colaboração de Jerónimo Araújo Silva, montou vários “quadros” musicais e coreográficos onde se retratam elementos da vida em Goa. O *mandó* só cantado (*Suriá Noketrancha Porim* - “Como o Sol e as Estrelas”), faz parte do repertório familiar de alguns dos elementos do grupo. Trata-se de um *mandó* bastante veiculado em Goa, composto por Semeão Costa nos anos 20 (Pereira e Martins 1981:150). A adaptação instrumental deste *mandó* é também da autoria de Jerónimo Araújo Silva.

O *mandó* dançado, *Soglem Mujem Vido Chintunum* (Meditando toda a minha vida), foi introduzido e ensaiado por Talula Gama, a pianista do grupo goês GAVANA, que se encontrava em Portugal a realizar estudos de aperfeiçoamento em piano (ano lectivo 1992/93), e que foi convidada pelo GDCCG para colaborar no espectáculo de final de época. Talula Gama teve um papel muito importante para o GDCCG. Ela acompanhou os últimos ensaios antes do espectáculo, e era sistematicamente solicitada, quer pelos diferentes elementos do grupo, quer pelo director musical, para aferir a qualidade técnica e estilística da interpretação. O grupo reconhecia nela a autoridade em termos musicais pelas seguintes razões: é professora de piano na Academia de Música de Goa, o que lhe confere, neste contexto, o estatuto de “música”; faz parte do grupo de música goesa com mais prestígio em Goa; apesar de ser mais nova do que os cantores e instrumentistas do grupo, Talula acabava de chegar de Goa, o que supostamente lhe permitia ter um conhecimento mais próximo da vivência musical goesa.

Talula Gama ensaiou o *mandó*, escolheu os *dulpodam* a combinar, e compôs também todas as secções instrumentais, bem como a própria instrumentação. Neste *mandó* foi introduzido o piano, prática que em Goa, e em situação de palco, apenas o GAVANA mantém. Também porque o tocador de *gumatt* é um dos dançarinos de *mandó*, o grupo, designadamente o gumattista (Rui Elvino de Sousa) e o director musical, pediram-me que tocasse *gumatt* nesse *mandó*, depois de terem testado as minhas capacidades rítmicas e de manuseamento do instrumento. A partir desse espectáculo tenho sido sempre solicitada pelo grupo para tocar *gumatt* no *mandó* dançado.

Para além, destes *mandde*, o GDCCG, à semelhança de outros grupos congéneres existentes em Goa, apresenta sempre no final dos espectáculos o *mandó* da despedida (*Adeus Korcho Vellu Paulo*). Trata-se de um *mandó* que não é seguido de *dulpodam*, que aborda a temática da emigração, tão comum em Goa, o que enfatiza ainda mais o carácter triste da canção. No caso particular dos elementos do GDCCG, o *mandó* da despedida assume ainda um valor simbólico muito forte - eles próprios são emigrantes e autoretratam-se nele. Nos espectáculos preparados pelo grupo, o público, maioritariamente goês, associa-se a ele na interpretação do *mandó* da despedida. Este será talvez o momento em que o palco deixa de fazer sentido e se esbate o significado do espectáculo dando lugar a um cântico colectivo em que o grupo e o público são apenas “goeses imigrados em Lisboa”. Aqui já não é a música que se comunga mas o sentimento de grupo através dela.

6.3.6 Canção de embalar e *Poilo Paus*

Durante a época 1992/93, o GDCCG apresentou ainda uma canção de embalar que resulta da junção de duas canções de embalar da tradição familiar de dois

elementos do grupo. O director musical, Jerónimo Araújo Silva, adaptou as canções para a situação de palco, compôs um acompanhamento instrumental para violas e *gumatt* fazendo também um arranjo vocal a três vozes. Esta canção de embalar foi cantada apenas por vozes masculinas quando em Goa são as amas, mulheres, que desempenham estas canções¹⁴.

O que se torna evidente na escolha do repertório a apresentar é que o grupo pretende acima de tudo “recriar” Goa através da música e da dança. Seja no desenho da globalidade do espectáculo, na combinação dos diferentes géneros musicais que pretendem enunciar vivências em Goa, seja na escolha, montagem e adaptação da coreografia das canções, o grupo denuncia claramente o objectivo de transmitir ao público a memória de uma Goa passada, muitas vezes confundida com a Goa presente, e que mais não é do que o imaginário individual dos seus directores: Jerónimo Silva, Maria Virgínia e Maria de Lurdes Evino de Sousa. Este princípio surge ainda mais em evidência na apresentação da canção coreografada *Poilo Paus* (Primeiras Chuvas). Esta canção é de autoria de Oslando de Sousa, tendo sido editada em disco nos anos 60 e reeditada em cassette por outros grupos de música goesa durante os anos 80. A iniciativa de introduzir o *Poilo Paus* no repertório do grupo pertence a Maria de Lurdes Elvino de Sousa.

“...Desde o primeiro dia...desde que...há 3 anos atrás quando começámos a cantar o Paus, que é uma coisa que eu gosto muito do Paus, muito mesmo! eu sempre disse, e falava várias vezes, eu gostaria de fazer qualquer coisa que exemplificasse isto; que desse a força, através da coreografia, a força a esta canção que é tão bonita. E pensei...pensámos em várias coisas. (...) Eu tenho de encontrar uma coisa que seja transportável e económica. E...a primeira coisa que me surgiu foi meio dançado. A ideia da sombra surgiu-me quando fui ver uma vez uma peça do

¹⁴ Esta “versão masculina” da canção de embalar deve-se a três factores: em primeiro lugar a ideia para a apresentar no espectáculo surgiu muito próximo da data do próprio espectáculo; em segundo lugar a canção de embalar exige um ambiente intimista e não deve ser cantada por um grupo coral mas antes por uma ou duas pessoas apenas; em terceiro lugar havia que rentabilizar os recursos e visto que havia pouco tempo para ensaios, e que os transmissores das canções eram o próprio director musical do grupo Jerónimo Araújo e Silva e o guitarrista Arvi Barbosa, juntou-se uma terceira voz, Rui Elvino de Sousa, em quem Jerónimo Araújo Silva tinha confiança, rentabilizando-se desta maneira o *gumatt*. Assim, os ensaios exigiam apenas a presença de 3 pessoas, duas delas já conheciam as canções, embora correspondessem a 3 vozes e 3 instrumentos.

Bando. Foi nessa altura. E mais tarde é engraçado porque...através de uma crítica negativa ao Paus, fez-me lembrar se calhar porque é que aquilo tinha surgido. O Alfredo (Bruto da Costa) disse-me assim: não gostei nada do Paus. Nada! Então aquela coisa das sombras é uma coisa horrível! Sabes o que é que me fez lembrar aquilo? Lembras-te quando éramos miúdos que a gente fazia teatro com sombras? Eu já não me lembrava mas era. E de repente fez-se luz no meu espírito...quando éramos miúdos em Sinquirim, que a gente vivia ali isolados naquela casa à noite, a gente punha um lençol e cantávamos e fazíamos teatro de sombras. Nunca me tinha lembrado, muunca! Varreu-se da memória. Quando ele me disse aquilo eu disse olha aqui está ! () que a gente fazia em casa com os primos: teatro de sombras. À noite! Ele achou que aquilo era muito primário, muito infantil, era como nós fazíamos em casa que não tinha sentido nenhum. Eu disse: olha Alfredo, quero dizer-te uma coisa... A ideia é mesmo essa porque aquilo não era nitido, o que eu quis foi exactamente aquilo. Difuso! Era a recordação, era o difuso....” (Elvino de Sousa 1993)

Paus Potta	Primeiras Chuvas ¹⁵
Ugddas eta kednaim maca xictaleaum tedna amim aulan Poilea Pausak Axetaleaum ekistaim urbem bistaleaum Dogaim amim ek sotri geun barabor tenkon re bountaleaum Kitim vorsam koxen keulleaum amim tea poilea pausan	Recordo às vezes, o tempo em que iam à escola. Ansiávamos as primeiras chuvas, e as molhas juntos Nós dois num só sombreiro, chegados um ao outro a passear Quanto anos nos deliciámos a brincar com as primeiras chuvas.
Voros ailem kedinch eunk nam toslern Pauss namch zaf, madd-zadd sukun guelem Xet omplam tem gormen pidder zalem Udok passun baimchem zalem toddem	Que ano este, como nunca antes tivámos Sem esperança de chuva, o coqueiral e o campo secos do calor As várzeas plantadas perdidas na seca Até os poços quase não têm mais água!
Dukhou poddon disgras ailem kiteak pun nirmilolem Akant sutto kitem korchem Ekuch upai urlo korchek magnem	A dor e a esperança chegaram Porquê este destino!? A angústia aperta! O que fazer? A última esperança é a prece.
Tokler fattor dorun saiba Atu zoddun magtam deva Dimbi gallun pauss magurnea Bavartan Sant Antonichea	Senhor! Com uma pedra na cabeça De mãos juntas, meu Deus! De joelhos pedimos à chuva... Com fé em Sto. António!
Pauss xenta milagr gotta goddgodd eun sogleak zoglouta Baim kodde marke rodtat, gorvam soglim axen ambetat Suknim passun fiunum gaitat, molbak pollon tim argam ditat Pauss vodta xetam bistat, goskoxe eun sogle vaiu borta Sotreu geun sogot bistat, lok khoxeal borit zatat	Cai a chuva! Deu-se um milagre! O ribombar dos trovões ecoa! Junto dos poços o cochar das rãs, animais esperam sedentos. A passadeira trinando agradece aos céus. A chuva rega as várzeas, a água em catadupa, faz renascer a natureza Com “sombreiros”, o povo banha-se na chuva, e mergulha em alegria.

Maria de Lurdes Elvino de Sousa construiu uma coreografia em sombras, profundamente nostálgica, onde se enunciam quadros da vida em Goa e se descrevem sentimentos, espaços, rituais, episódios de um passado comum, com base num poema que assumia um pendor simultaneamente triste, por recordar a distância, e alegre, por recriar a

¹⁵ A tradução do poema é de autoria de Maria de Lurdes Elvino de Sousa e foi distribuída a todos os elementos do grupo. Esta é uma prática comum no GDCCG visto que muitos dos elementos do coro não conhecem a língua konkani aprendendo apenas a pronunciar as palavras sem lhes reconhecer o significado..

proximidade. Foi esse texto que me pareceu importante transcrever aqui pois entendo que ele é o paradigma da mensagem que o GDCCG tem tentado transmitir, quer para o público quer para si próprio, tentando assim recriar a sua identidade enquanto goeses imigrados em Lisboa.

6.4 Novas formas musicais e coreográficas

No conjunto do repertório do GDCCG, houve 5 elementos novos que não acontecem em Goa, nem no contexto doméstico nem sequer protagonizados por grupos de revivificação de música goesa. A introdução do teatro de sombras no *Poilo Paus*, descrito no ponto anterior, é um desses exemplos. A apresentação da canção de embalar em palco é também uma inovação relativamente ao que se passa em Goa. Outro elemento importante é a apresentação do que o grupo chama “rapsódia”, ou seja uma sequência instrumental de motivos conhecidos de música goesa, façam ou não parte do repertório do grupo. Esta rapsódia, que tem a duração de 11 minutos, resulta de um “arranjo¹⁶” de Jerónimo Araújo Silva. Finalmente temos dois exemplos de canções e danças, um deles parcialmente novo, consequência de uma recolha feita em Goa, e outro que resulta do trabalho conjunto entre M^{ra} Virgínia Brás Gomes e Jerónimo Araújo Silva. Aqui, os autores utilizaram canções já conhecidas, associando-as entre si e adaptando-lhes formulas coreográficas, algumas totalmente novas, e outras retiradas de danças goesas, criando um formato que não encontra correspondência em Goa¹⁷.

¹⁶ “Arranjo” é a designação utilizada pelo grupo, e em especial pelo director musical Jerónimo Araújo Silva, para se referir ao trabalho de instrumentação, vocalização e composição de introduções e secções instrumentais para as diferentes canções que o grupo interpreta.

¹⁷ Em Goa é habitual o *mandô* ser seguido da interpretação de *dulpodam*, quer na versão exclusivamente cantada, quer na versão dançada. Qualquer um destes géneros musicais tem uma coreografia própria e não se conjuga com qualquer outro tipo de danças ou canções. O que os autores aqui fizeram foi criar uma nova coreografia, teatralizada, para acompanhar o *mandô* que é seguido de uma sequência de melodias retiradas de diferentes canções que incluem *dulpod*, *Decknni*, *fugddi* e *fell*. Para esta sequência melódica, algumas coreografias são retiradas de formulas já conhecidas outras são totalmente novas.

Neste caso trata-se do *Sontos*. M^aVirgínia Brás Gomes utilizou a estrutura base de um *mandô* dançado (*mandô+dulpodam*) mas construiu uma coreografia teatralizada e escolheu para substituir os *Dulpodam*, pequenas frases de canções em konkani que permitissem, pelo seu texto, dar continuidade à ideia que ela queria transmitir. A estrutura de aceleração rítmica progressiva que a conjugação dos *dulpodam* prevê não foi aqui respeitada. Com efeito, o ponto de partida para a construção do desempenho foi a transmissão de uma ideia à qual se subjugou a escolha dos textos das canções e, por consequência, a música que lhes serve de base.

"...eu tinha de facto este velho sonho de coreografar o Sontos. Não era bem de coreografar o Sontos; o que eu queria era assim coreografar qualquer coisa para um par, para um casal, numa relação amorosa. Tinha esta ideia. E então, andava de volta daquilo, como seria como não, e um dia lembrei-me do Sontos, porque o Sontos é um Mandô de Casamento. E como é um Mandô de casamento, naturalmente, tem a ver com duas pessoas. Pensei que...e Sontos quer dizer felicidade, toda aquela simbologia tem a ver com uma relação amorosa... É o meu coração está cheio de felicidade. O meu coração, a minha alma, Jiv é a minha alma, está cheia de felicidade. Ahmmm...Uzvadd Petla é esta casa está cheia de luz. Pronto, tudo aquilo tinha a ver um bocado com uma relação bonita e tal. E pronto, por aí me veio a história do Sontos. Depois a parte das dulpodas não eram bem dulpodas, não é Susana, como a Susana sabe. O que eu depois fiz foi uma recolha de variados tipos de música, que dessem para ilustrar de forma curta, enfim, tinha de ser em palco, as diferenças do nosso folclore. E de alguma maneira fazer uma ligação entre a parte dançada e a parte da mímica que é o Fell. Outras coisas que eu também muito gostava era de transmitir o que é o Fell. E eu não posso em termos de palco fazer um Fell no palco, porque fica...acho que não é propriamente um estar em cena próprio de um espectáculo. Mas é um elemento simbólico importante, em termos culturais. O Fell é uma coisa importante. Para nós o Carnaval é uma festividade que tem a sua força. Então achei que se calhar se nós combinássemos a parte coreografada com a parte da mímica, tivesse algum interesse. E então fui buscar para a outra parte do Sontos, vários elementos simbólicos que era o Fell, que era os Diulis, da parte do escuro, que é outro elementos simbólico muito importante para nós, a luz dos Diulis; e tentei um bocado fazer passar aquilo por estes passos todos: a relação amorosa, O Fell, as bailarinas, ahmmm...pronto, ahmmm aquela relação própria das festas da aldeia dos rapazes e raparigas, no início da cumplicidade do despertar, etc. Tentei ligar várias dessas coisas numa única coreografia. (...) As músicas fui buscar ... umas de ouvido, que eu me lembrava, outras ouvi cassetes daqui e dali e fui juntando. Fui escolhendo! E tentei dar àquilo um fio condutor, portanto, começava com o par, depois entrava o Fell depois intercalava com o par outra vez, depois gerava-se a relação dos rapazes e raparigas numa festa, depois vinham as bailadeiras, e depois eram as bailadeiras junto com os barqueiros que tentavam transpor o rio. Portanto isso foi o fio condutor que eu encontrei, a Susana encontraria outro. Mas a ideia por trás foi um bocado essa, sendo certo que o que eu tive em ideia inicial, que eu muito gostava de fazer, era coreografar uma relação amorosa.. Finalmente a ideia da emigração ... que são tudo partes importantes para nós do ponto de vista cultural." (Brás Gomes 1993)

De algum modo poderemos dizer que em termos de imagem visual na determinação da inovação, a acção de M^aVirgínia é claramente decisiva no GDCCG. Enquanto que a introdução de uma coreografia no *Poilo Paus*, da autoria de Maria de Lurdes Elvino de Sousa, não implicou qualquer mudança musical, a ideia de transpôr para o palco o quadro de uma relação amorosa em Goa já implicou sérias modificações, quer ao nível da estrutura da canção, no seu todo, quer ao nível da conjugação dos diferentes elementos da canção. Sem que M^aVirgínia tivesse utilizado canções compostas de novo, ela acabou por decidir a criação de uma nova forma que mais se relaciona com a sua criatividade e com a concepção dinâmica que detém da música, do que com a ideia de respeitar uma memória estática de Goa. Este factor condicionou a minha escolha ao incluir o *Sontós* no conjunto de composições a transcrever.

Método de Transcrição - O *Sontós*, como é designado pelo grupo, é constituído por um *mandó* seguido de uma sequência de nove melodias com características diversificadas, seja ao nível rítmico, ao nível do andamento, da tonalidade e mesmo no que respeita à interpretação vocal. Tal como nos restantes exemplos transcritos, recorri ao sistema de notação musical convencional, utilizando um sistema composto por 4 pautas sendo uma para as vozes, outra para os violinos, a terceira para o piano e a última para o violoncelo e violas. Como as violas completam o acorde cuja fundamental é articulada pelo violoncelo, coloquei sobre a nota do violoncelo a cifra correspondente ao acorde, inserida num círculo. No caso do piano, quando o acompanhamento se baseia no desenvolvimento arpejado do acorde da harmonia, coloquei sobre a nota do baixo (mão esquerda) a cifra correspondente. O ritmo do *gumatt*, que corresponde a um ostinato, é indicada à parte.

Transcrição 4 - Sontós

Introdução instrumental (♩ = ± 86)

violinos

piano

violões e violoncelo

Mandó (todas as vozes)

VOZES

VIOLINOS

PIANO

VIOLAS
VIOLONCELO

Handwritten musical score for the first system. It includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part includes a "Piccato" section. The system is divided into two measures, with a first ending bracket over the final measure.

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment features a steady bass line with chords marked with circled numbers 5 and 47.

Handwritten musical score for the third system, concluding with the vocal line and piano accompaniment. The text "FIM DO MANDO" is written above the piano part.

Ponte Instrumental (♩. = ± 88)

Handwritten musical score for the instrumental bridge, featuring staves for violins, piano, and violas/violoncello. The tempo is marked as 12/8.

Melodia A (todas as vozes)

Ponte Instrumental

Melodia B (todas as vozes) ($\text{♩} = \pm 104$)

Melodia C (todas as vozes)

Ponte Instrumental

Melodia D - parte 1 (duo: voz feminina e voz masculina) (♩. = ± 40)

Melodia D - parte 2

Melodia E (1ª vez apenas vozes femininas; 2ª vez todas as vozes)

Melodia F (todas as vozes) (♩. = ± 95)

Ponte instrumental

Melodia G (1ª vez : solo de soprano; 2ª vez: solo de tenor) ($\text{♩} = \pm 36$)

piano - arpejado trémulo

violas - arpejado trémulo

Melodia H (todas as vozes) ($\text{♩} = \pm 105$)

FINAL

4x

piano - arpejado trémulo

ritmo base do gumatt

Análise - Tal como no *Deckmi*, também aqui existe uma alternância entre vozes femininas, masculinas, câro e solistas. Esta diversidade no carácter das melodias, prende-se com a necessidade de representar diferentes facetas da vida goesa, e é acompanhada, em palco, por coreografias e ambiências igualmente diferentes. A construção destas alterâncias, e a ordem pela qual elas se sucedem, é da autoria de M^{te} Virgínia Brás Gomes e foi adaptada musicalmente por Jerónimo de Araújo Silva. Dado que essas alternâncias implicam, muitas vezes, mudanças significativas de nível tonal, rítmico, carácter melódico e de velocidade, para a sua conjugação Jerónimo Araújo Silva necessitou de compôr diferentes secções

instrumentais, a que chamo “pontes”, de forma a introduzir as novas melodia. Assim, a estrutura formal do *Sontos*, adquire a seguinte configuração:

Introdução	Instrumental	= 86
Mandó	Côro	= 86
PI	Instrumental	= 88
AA	Todas as vozes	= 88
PI	Instrumental	= 104
BB	Todas as vozes	= 104
CC	Todas as vozes	= 104
PI	Instrumental	= 104
DD	Duo (soprano e contralto)	= 40
EE	Todas as vozes	= 40
FF	Todas as vozes	= 95
PI	Instrumental	= 95
GG	G1 (soprano solo) G2 (tenor solo)	= 36
HH	Todas as vozes	= 105

Texto *Sontós*

<p>Mandó</p> <p>Sontós Bhogtá ré Jvajo Uzvadd pettía hea gharakó Dadoskaen kaddcheak disó Magnnem ami korum-ia devakó Pomoll jasminchó, mogreanchó Sodanch devan sambali korchó</p> <p>A Reng, teng, teng, khonn kavi vazoitá Peltoddi kitem assá Sohnum-bantulea Mig'lighelo, fellu yetá distá</p> <p>B - O fellu goencho fóro, Nachunk kító bóró Nachunk kító bóró, fellu ré amchó</p> <p>C - Festá dis, ferient mis Happy feast munn cheddó chedduac ditá kiss</p> <p>D - Muzó poti bomboim guela, Tazó usko macá zatá</p> <p>E - Ani nimani rati sopianu boisun, beju macá ditá</p> <p>F - Poti yé, poti yé, anim gopant maca gué</p> <p>G - Europachó nouró aila, chedduá tum zau gô cazar Tó nouró bekar bountá, cazar aum zainam gué mǎi</p> <p>H - Agá taria mamá rati zali macá Oi gô sundoreá mogreá rati zali tucá</p> <p>I - Tandelea, tauz mari, tauz mari dorieá Yem voddem vossum di Sirvoddeá</p>	<p>Mandó¹⁸</p> <p>O nosso ser está cheio de alegria Esta casa está cheia de luz Para vivermos os nossos dias com felicidade Vamos fazer preces ao Senhor O perfume do jasmim e do mogarum Que Deus o mantenha sempre.</p> <p>Reng, teng teng, quem toca o baticue, o que haverá na outra banda Parece que vem aí o 'fellu' do Miguel</p> <p>Este fellu é verdadeiramente de Goa, é muito bom para dançar É muito bom para dançar, o nosso fellu</p> <p>No dia de festa, na missa com feira O rapaz beija a rapariga com o desejo de <i>happy feast</i></p> <p>O meu marido foi para Bombaim, Eu estou preocupada com ele.</p> <p>Na última noite, sentou-se no assento de pedra e deu-me um beijo</p> <p>Vem meu marido, vem meu marido e abraça-me</p> <p>Veio um noivo da Europa, rapariga casa com ele Esse noivo é um ocioso, minha mãe eu não me caso</p> <p>Ó barqueiro, fez-se noite para mim Sim, bela mogreá, fez-se noite para ti.</p> <p>Barqueiro dá ao remo, dá ao remo Deixa ir esta canoa para Sirodá.</p>
---	---

¹⁸ Tradução de Maria Virgínia Brás Gomes.

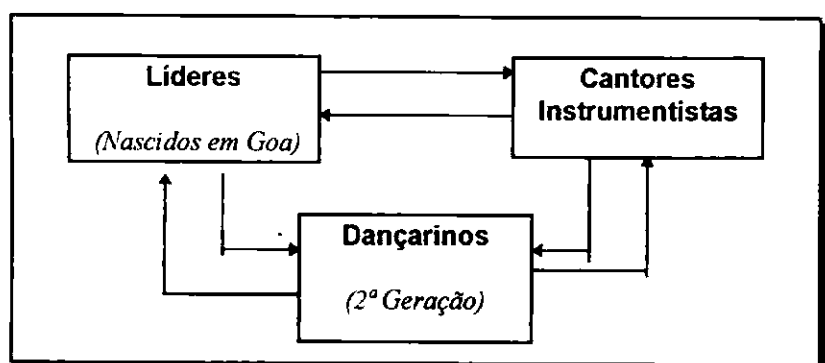
M^{re} Virginia Brás Gomes é também protagonista na criação de uma dança nova, a que o grupo chamou “Dança das Colheitas”, e que resulta de uma experiência de recolha musical que alguns elementos do grupo fizeram em Goa, sob sua orientação. A importância desta iniciativa e as consequências que veio a ter para o cumprimento dos objectivos do GDCCG, é aqui descrita pela sua directora de coreografia:

“A ideia de ir a Goa não foi propriamente fazer recolha. A ideia de ir a Goa foi por irmos a Goa. Então, Rui e Nalini queriam ir. A Xana também gostava muito de ir. E o Nuno também. O Rui e a Nalini serviam de guias. Conhecem muito bem Goa e serviam de guias. Eu fazia o que podia. E havia aqueles dois que iam integrar-se. E pronto, foi como eles foram. Já que íamos os quatro ou os cinco, começámos a pensar depois que era interessante fazer algum trabalho. Dai veio a ideia de fazer a recolha. E acho que ainda fizemos uma recolha interessante. As fotografias são todas resultado disso. Alguma recolha que fizemos de documentação sobre o Mando ...sobre...estivemos muito no Instituto Menezes de Bragança, fizemos montes de fotocópias, fomos à Kala Academy, fizemos cassetes de vários festivais, de música de dança, ahmmm conversámos com algumas pessoas, enfim, uhmmm...assim conversas informais. A ideia de recolha acabou por surgir um bocado da troca e de coiso...já que aqui estamos os 5 podíamos de facto...e eles entusiasmar-se muito. Fizeram lá o curso no Kala, fizeram...aprenderam várias coisas da dança, fizeram, tiveram a Mala que lhes deu uns rudimentos de danças de campo, etc, tudo isso. Surgiu um bocado depois de lá estarmos.(...) A Dança das Colheitas foi recolhida em Goa. Recolheram os passos sim... A coreografia, quer dizer, não foi com aquela sequência! O que se recolheu foi uma dança do campo que a Mala ensinou ao Rui e à Nalini, da qual nós retirámos alguns passos. A nível de passos, portanto, a nível de pés, nós recolhemos da dança praticamente tudo Susana. O que modificámos foi o posicionamento em palco, não é? Foi os elementos simbólicos, portanto as bilhas, e a...e a música foi totalmente diferente... Porque aquela música que tinha naquela dança do campo, era uma música que, em primeiro lugar eu não consegui aperceber as palavras e o pouco que conseguia perceber não me parecia bem uma dança de campo, mas parecia mais...não me parecia uma dança que tivesse a ver com as colheitas mas parecia mas uma espécie de um ver-se de trabalhadores. Não tinha propriamente. E os miúdos quando ouviram, ficaram horrorizados, porque de facto era uma toada extremamente repetitiva, pouco interessante, pouco melodiosa e...e tínhamos que inventar as palavras. E então...no entanto surgiu o Francisco Sá que tinha umas palavras que tinham a ver com as colheitas; tinha uma letra que tinha a ver com as colheitas. Não tinha a música! Então o Francisco uma vez falou comigo e disse ah! eu vejo-te tão aflito a tentar inventar uma letra para ali! Eu tenho uma letra... porque depois é assim Susana, o meu Konkani não dá para inventar uma letra, uma música sobre as colheitas, porque eu não sei dizer em Konkani as fazes das colheitas. Não sabia, agora já sei! Tenho um dicionário mas é fracote de modo que aquilo é um bocado complicado e corria o risco de tecnicamente e linguisticamente estar tudo errado, não é? Mas pronto, tudo bem! Se aquilo musicalmente fosse aceitável e se fosse perceptível, tinha eu pensado em desespero de causa, mesmo que tecnicamente e linguisticamente não fosse a 100%, paciência! Aquilo não é propriamente um curso de línguas. Portanto, desde que aquilo fosse perceptível, conseguíssemos fazer a relação entre o gesto e as palavras, muito bem! A letra do Francisco caiu-me de facto maravilhosamente bem! E então depois, com base na letra do Francisco eu fiz uma adaptação para uma música que a Xana ouviu e então: a Xana ouviu a música que era um desafio entre duas vizinhas, por causa de uma galo e duma galinha. Ouviu numa cassette. Parece-me que é do Oslando ou de um qualquer. F. disse-me Ó Maria Virginia, eu encontrei uma música que me parece que o ritmo seria bom para a dança do campo. Então sacámos aquela música, a letra do Francisco e os passos da Mala, juntámos mais uns pózinhos nossos, e os miúdos nisso tiveram extraordinária importância Susana, e a Susana viu, não é? Porque acho que aquilo foi de facto um trabalho conjunto! Ficou bem assim, não ficou bem assim, é assim, agora ponham isso assim, agora tirem assim...não é? Portanto, acho que para mim aquela dança foi extremamente compensadora porque foi a primeira vez que eu senti da parte deles

alguma capacidade interventiva, por eles próprios já! E alguma capacidade decisória. Fica bem aqui sim. E acho que se nós fizermos este passo a seguir a esse acho que está bem. Foi de facto...para mim...aquele bocado do processo para mim foi extremamente compensador. (Brás Gomes 1993)

Esta descrição é elucidativa de como o trabalho de conjunto se processa no grupo, e também como foi sendo progressivamente partilhada pelos filhos dos goeses. Para eles, a viagem a Goa assumiu uma função iniciática de reconhecimento do terreno a que se juntou a aprendizagem de novos materiais, conferindo-lhes alguma autoridade, pela primeira vez, no processo de transmissão. É a partir deste momento que se dá uma alteração significativa nas relações de dependência verificadas no grupo até então, relativamente à transmissão do reportório (Cf. 4.3 ; Quadro 2). Os filhos dos goeses são, a partir de agora, detentores de um reportório diferente dos pais, e, no contexto do grupo, compete-lhes a eles transmiti-lo.

Quadro 6.1 - Processos de Transmissão do Reportório



O quadro 6.1 pretende mostrar como se processa no grupo a transmissão e aprendizagem de conhecimento referente à música e dança goesas: as relações de dependência relativamente ao reportório. Agora todos os elementos do grupo são detentores de diferentes reportórios e podem transmiti-los aos outros elementos. Isto não significa, como não significava antes, que todos sejam detentores da mesma informação mas sim que todos são detentores de informação que no conjunto se completa e permite

aquisição de novo conhecimento mesmo que seja num contexto exterior ao grupo (gravações, edições de música, reportório de outros grupos).

6.5 “Arranjo Musical” do reportório

Jerónimo Araújo Silva, director musical do GDCCG, é o responsável por todo o trabalho de instrumentação, organização vocal, e composição musical do reportório do grupo. É também o responsável pelos ensaios instrumentais e do cântico.

O processo de instrumentação é feito por transmissão oral, ou seja, Jerónimo Araújo Silva canta ou assobia aos instrumentistas a melodia que devem tocar nos violinos, e no violoncelo e dita ao violista os acordes de acompanhamento, ensaiando em conjunto cada frase musical. O *gumatt* é o único instrumento que Jerónimo Silva não coordena pois entende que o *gumattista* tem competências que lhe permitem autonomia na criação dos acompanhamentos rítmicos de cada dança ou canção, confiando nas suas capacidades inventivas e de improvisação.

Para cada canção Jerónimo Silva compõe uma introdução e várias secções instrumentais que entremeiam as diferentes partes vocais da canção. Este é o modelo que utiliza para o *mandó* e que é claramente uma inovação quer relativamente ao *mandó* que se canta em Goa, independentemente do contexto em que é desempenhado, quer em relação ao *mandó* interpretado por Fortunato de Figueiredo.

Em Goa, a interpretação do *Mandó*, sempre que é acompanhado de instrumentos musicais, apresenta uma pequena introdução instrumental que corresponde sempre a uma frase musical de carácter conclusivo, retirada da melodia do próprio *mandó*. O exemplo que a seguir transcrevo é retirado do *mandó* *Zonelar Boisun*, interpretado pelo grupo musical goês GAVANA, e que se encontra registado na primeira cassette editada pelo grupo, gravada em 1988.

Transcrição 5 - *Mandó (Zonelar Boisun)*

Introdução instrumental

violinos

piano

violões e violoncelo

Secção A (vozes femininas)

Secção B (todas as vozes)


Handwritten musical score for Section B, measures 1-5. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). A fermata is present over the final note of the first staff in measure 5.

Handwritten musical score for Section B, measures 6-9. The score continues on four staves. Measures 6 and 7 are followed by a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2'). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The section concludes with repeat signs and first/second ending brackets.

Secção C (todas as vozes)

Handwritten musical score for Section C, measures 1-7. The score is written for four staves in 3/4 time. The key signature has one flat. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The section concludes with a final cadence.



ritmo base do **gumatt** 

Através da análise musical deste *mandó* podemos verificar que a melodia da secção introdutória, exclusivamente instrumental, corresponde à melodia da secção B do *mandó*, com a segunda parte da segunda frase modificada. Esta modificação confere à melodia introdutória um carácter mais conclusivo.

Jerónimo Silva entende que a utilização deste padrão de introdução “desgasta” a melodia da canção, e neste caso do *mandó* “...esta concepção que existe na música de Goa de utilizar o próprio tema, quer seja numa parte ou noutra para servir de introdução, eu acho q...que está mal porque desgasta um bocado a próprio mensagem que se quer transmitir...” (Araújo Silva 1993a) Deste modo, optou por criar

uma introdução totalmente nova, com materiais relacionados com a melodia do *mandó* e com um profuso trabalho instrumental.

“...sempre achei que se devia fazer uma introdução diferente mas que se encaixasse perfeitamente no tema, quer dizer, que lhe desse uma transição, portanto, para uma pessoa sentir que aquilo estava a entrar directamente, naturalmente. E é por essa razão que eu tenho tido imenso trabalho para fazer essas introduções.” (Ibid..)

Jerónimo Silva reconhece que é o único goês a realizar este tipo de tratamento musical contrariando, mesmo assim, alguns compositores e músicos goeses que para ele funcionam como modelos. O que está de facto aqui em causa é a sua abordagem estética e a sua grande necessidade de criar através da música.

“... Em Goa faz-se assim! E toda a gente faz assim, quer dizer, mesmo os maiores músicos fazem assim. Mas eu acho que isto é um bocado redundante, na medida em que se a gente vai dar aquilo mais tarde, porque é que aparece aquilo antecipadamente? ... O primeiro critério que eu adoptei era para não desgastar não é? e agora com a conversa, com o decurso da conversa, surgiu-me agora esta coisa de dizer que realmente há o efeito surpresa. (...)A pessoa que percebe e que sabe que está habituada ao tradicional e de repente vê que aquilo não foi de acordo com os cânones tradicionais e apareceu uma coisa qualquer que introduziu o Mandô...a pessoa depois diz assim é pá, mas realmente aquilo estava bem feito ou então, é pá aquilo não me soa bem, aquilo não estava bem, preferia antes que ele tivesse pegado numa frase e tivesse feito a introdução, pronto! E portanto, aí já surge a crítica e já a crítica é estimulante, sem divida, e pode-me levar a repensar na questão. (Ibid..)

Utilizando o exemplo acima transcrito (*Sontos*), é possível verificar a diferença de abordagem na construção das introduções por Jerónimo Araújo Silva. O material utilizado para a introdução é de facto novo mas articula-se com a melodia do *mandó* (Cf. Transcrição 4)

Transcrição 6 - Introdução do *mandó Sontos*



Jerónimo Araújo Silva debate-se ele próprio com a ambiguidade do conceito de tradição condicionado que está pela sua necessidade de criar e pelos estereótipos legados pelos tradicionalistas onde a tradição implica estaticidade. Tal como os outros directores do GDCCG, Jerónimo Silva transmite também a sua versão flexível sobre o conceito de tradição de modo a poder englobar as suas composições. “*Alguém tem que fazer as coisas uma primeira vez, não é?*” (Araújo Silva 1993b) Ou seja, sendo Jerónimo Silva um goês profundamente implicado no processo de recriação e transmissão da música goesa, assiste-lhe, na sua opinião, todo o direito de inovar assumindo o papel, na continuidade do trabalho de outros goeses quer no passado quer no presente, de “fazedor da tradição”.

“...A maneira como o Fortunato faz é a maneira tradicional! Quer dizer, ele pega no trecho mais à frente e aquilo já cansava, quer dizer, embora fosse tradicional, embora fosse enfim, o correcto, se se considerar que tradicional é o correcto, não é? e aí reside a minha dívida, porque tudo o que é tradicional não se pode dizer que seja correcto... se nós atribuirmos ao tratamento tradicional a forma correcta de abordagem, não é? esta, a minha, não é uma forma correcta de abordagem... Tradicional é isto que...que se fez sempre: é pegar nas coisas mais à frente, vir com elas atrás, fazer uma introdução com esse trecho, e depois pegar na melodia no início... Eu não acho que esteja a fugir à tradição. Não. Agora, pode ser que haja pessoas que pensem assim mas eu penso que não. E um dos maiores críticos, como já tive oportunidade de dizer, é o Alfredo Bruto da Costa que é também um bocado ortodoxo no sentido de que o tratamento para ele é rigorosamente aquilo que deve ser. E nem ele me disse que aquilo não jogava bem.(...) O “deve ser” está relacionado com aquilo que se faz. Com aquilo que se tem feito ao longo da História. É o deve ser. Isso não, o deve ser não tem a categoria de um juízo de valor. O “deve ser” está relacionado com uma forma de fazer as coisas: isto deve ser assim porque sempre foi feito assim.(...) por exemplo, a Talula quando agora fez o arranjo musical deste último Mandó, não fez à goesa, deu-lhe uma volta...Mas porquê? porque ela falou comigo. E nas conversas que teve eu disse-lhe: ó pá não gosto muito daquela história de pegar nas coisas e ... e andar para trás e depois aparecerem à frente e se calhar foi desta conversa que ela fez doutra maneira. É possível ou...se calhar até ela própria considera que deve ser assim.” (Ibid.)

No reportório do GDCCG, todas as canções têm secções instrumentais, e em alguns casos vocais, compostas por Jerónimo Silva. No conjunto dos *dulpodam* que sucedem um *mandó*, por exemplo, entre cada *dulpod* Jerónimo Silva compõe uma “ponte” instrumental para fazer a transição entre eles. Como não escreve música, todo o processo de composição é feito com a ajuda de um gravador. Jerónimo Silva grava a

canção sobre a qual vai compôr uma introdução ou outras secções instrumentais e simultaneamente vai cantando ou assobiando, ao mesmo tempo que toca viola ou bandolim, sobre a gravação, para ter assim uma audição de conjunto. O passo seguinte será a transmissão ao grupo, oralmente, e muitas vezes a fixação escrita da melodia através de um processo de notação criado por Ângelo Soares, um dos violinistas do grupo.

"... Vamos lá a ver, eu sei a melodia, ahmmm, e...primeiro gravar a melodia e depois passar a melodia e estar a pensar na introdução ...eu o que é que eu faço, eu quando faço a introdução eu estou a imaginar a melodia que está por dentro e estou a fazer a introdução. Portanto, eu faço simultaneamente, eu penso na melodia e faço a introdução. Eu não estou a ouvir nada... internamente eu estou a ouvir. E quando eu tenho uhmmm digamos, uma ideia, depois vou pô-la em prática. Pego na viola ou bandolim, enfim, o que tiver à mão, e nessa altura começo a trautear e a fazer as notas daquilo que eu fiz...simultaneamente. Portanto estou a fazer as notas e a cantar simultaneamente. O que é um bocado difícil por vezes para mim porque ...ahmmm como eu não sei música, não é, eu não posso estar a escrever na pauta e a, mecanicamente, a...a reproduzir aquilo que está escrito, não é? Portanto, eu tenho que estar ao mesmo tempo a tocar, aquilo que...as variações, porque no fundo, uma coisa simples é uma pessoa estar a cantar e tocar a melodia simultaneamente, é uma coisa que não tem dificuldade nenhuma. Agora fazer variações sobretudo, se foram difíceis e estar a cantar ao mesmo tempo, olhe que não é muito fácil. Não é muito fácil Porque as variações têm aqueles tempos e têm contratempos e não sei quê, e depois são por vezes, entram em ...em tipo de contraponto com a melodia e isso tem que se ter muita prática para fazer isto; e não é fácil. Se tiver um gravador a coisa é mais simples, porque eu não estou preocupado em cantar, estou a ouvir aquilo e estou a fazer ao mesmo tempo.(Ibid.)

6.6 Conclusões

É importante reconhecer, na forma como o GDCCG gere o repertório musical e coreográfico de que dispõe, dois elementos fundamentais: por um lado o grupo reproduz os modelos de outros grupos de revivificação (migrantes ou não) recorrendo a géneros musicais e coreográficos de carácter emblemático em relação ao contexto cultural a que se referem; por outro lado o grupo investe profundamente numa espécie de “enriquecimento” (quer musical, quer coreográfico) desses mesmos géneros, modificando-os musical e coreograficamente. Esta mudança ocorre de forma consciente e intencional, e é decidida

pelos directores do grupo que assim procuram um reconhecimento exterior de qualidade, por parte do público goês e não goês, no domínio estético e artístico.

A criação de composições novas, circunscritas aos géneros musicais consagrados, é legitimada pelo grupo e entendida como uma forma de renovação de repertório e de continuidade da “tradição”. Esta visão dinâmica do conceito de “tradição” reforça-se quando o grupo estimula os filhos a participar na escolha do repertório, na construção de coreografias e na adaptação de melodias por eles recolhidas em Goa ou seleccionadas de gravações antigas. Porque o principal objectivo do grupo se prende com a continuidade da presença goesa em Lisboa, através da música, a concepção do repertório resulta da conjugação de três grandes factores: a representatividade de Goa, o reconhecimento de qualidade por parte do público e o empenhamento dos filhos na continuação do projecto.

7. Conclusões

No início deste trabalho coloquei algumas questões relacionadas com o contexto dos goeses residentes em Portugal que se prendem fundamentalmente com: a definição do processo migratório de goeses para Portugal; as iniciativas de associativismo, manifestamente tardias e singulares quando comparadas com os exemplos de outros grupos de migrantes; o modo como a proximidade com Goa faz depender o nível de goanidade reconhecido a cada indivíduo; o recurso à música como estratégia para a demarcação de uma diferença cultural, por um lado, utilizada como instrumento privilegiado para a transmissão e divulgação da identidade goesa, por outro.

Nesta altura, penso que é importante redefini-las e sistematizá-las, após uma reflexão sobre os dados de campo, agora analisados.

7.1 Migração e Inserção: Portugal espaço de acolhimento e de residência

Independentemente do perfil histórico que caracteriza a emigração de goeses desde o séc.XVI, o que neste trabalho se torna prioritário analisar é o fluxo que ocorre a partir do início deste século, em especial nos anos 40 e 50, cujo destino de residência é Portugal. Os goeses que emigram para Portugal, neste período de tempo, fazem-o, na maioria dos casos, para progressão de carreira e para continuidade de estudos universitários. Torna-se claro que os indivíduos que apresentam este tipo de motivações serão, muito provavelmente, provenientes de uma camada social letrada e prestigiada em Goa, constituída, sobretudo, por brahmanes cristãos. De facto, a proximidade cultural entre os goeses cristãos que emigraram para Portugal e a parcela da sociedade portuguesa que os acolheu era bastante grande por factores que se prendem com a proveniência social e a educação: falam a mesma língua, praticam a

mesma religião, reconhecem as mesmas formas de comportamentos sociais, acreditam nos mesmos valores morais. A cultura portuguesa é, para os goeses, perfeitamente traduzível, apesar do inverso não se verificar. Com efeito, o comportamento que os goeses adoptam em Portugal corresponde a uma parte da sua forma de estar.

Por outro lado, o Estado português protege os goeses que vêm estudar para Portugal: eles ingressam nas universidades portuguesas, na qualidade de portugueses, ao lado dos portugueses, têm acesso ao mesmo mercado de trabalho, casam com portugueses do mesmo modo que casam com goeses. Por isso a sua inserção decorre com alguma fluidez quer em Portugal, quer nas ex-colónias portuguesas em Africa. Portugal foi de facto mais do que um país de residência, um país de acolhimento, postura que adquire a sua forma mais vincada nos dias subsequentes à anexação de Goa pela União Indiana (Cf.Cap.2).

Assim, os goeses, perfeitamente integrados na sociedade portuguesa, são, em relação aos portugueses, uma minoria numérica mas tendem a diluir-se na sociedade portuguesa quer socialmente quer através do casamento. Não guardam rigidamente qualquer norma de endogamia, casam-se com portugueses e promovem assim a dispersão. Este é também um sinal de que não existe no contexto de acolhimento português, qualquer estigma de etnicidade em relação aos goeses: dificilmente eles se identificam ou são identificados pelos portugueses como um grupo ou uma minoria étnica. É deste modo que Portugal adquire de facto uma postura paternal em relação aos goeses: acolhe-os, emprega-os, é garante de sociabilidade e de reprodução, não promovendo, porém, a endogamia. Este cenário só acontece porque, provavelmente, entre os goeses residentes em Portugal e os portugueses são mais os traços culturais de aproximação do que de distinção.

7.2 A Casa de Goa: espaço de proximidade e de distinção

A criação da Casa de Goa em 1987 é o primeiro indicio de associativismo entre os goeses em Portugal. A análise da sua fundação permite uma reflexão quase dialética em três diferentes níveis:

1. Se compararmos a formação da Casa de Goa, no quadro da comunidade migrante de goeses em Lisboa, com as associações de goeses formadas noutros países, verificamos que em Portugal a necessidade associativa surge tardiamente e que os seus objectivos são claramente diferentes das associações de goeses fundadas no seio de outras comunidades migrantes: enquanto a Casa de Goa se preocupa fundamentalmente com a promoção e manutenção de traços da cultura goesa em Lisboa, as associações fundadas noutros países destinam-se à protecção e apoio dos imigrantes goeses sobretudo no plano humanitário. (Cf.cap2)

2. Se comparamos a Casa de Goa com outras associações de migrantes da ex-colónias portuguesas residentes em Lisboa, verificamos também que a Casa de Goa apresenta uma configuração claramente diferente das outras, quer em termos de momento de formação quer também ao nível dos seus objectivos e intervenção seja junto da comunidade migrante seja no contexto de acolhimento. A Casa de Goa não intervém no plano humanitário, junto dos seus associados, enquanto as associações fundadas no seio de outras comunidades migrantes residentes em Lisboa, sobretudo as que se relacionam com as ex-colónias portuguesas em Africa, têm a função de proteger os seus associados da sociedade exterior à comunidade, potencialmente segregacionista, oferecendo apoio no domínio da acção social, orientação e formação profissional, saúde, habitação e direito civil. (Cf.Cap1)

3. Finalmente importa perceber o que justifica a criação da Casa de Goa em Lisboa se de facto os goeses reflectem uma inserção total no espaço de acolhimento e são interventivos em Portugal numa posição de igualdade com qualquer cidadão português (Cf.Cap2). Se os goeses tiveram necessidade de se associar não foi concerteza para se protegerem da sociedade portuguesa (cf.supra), mas antes para marcarem a sua diferença cultural em relação à sociedade de acolhimento. Contudo, sendo este sentimento uma evidência, apenas foi exteriorizado em 1987, na figura da Casa de Goa.

Com efeito, são vários os indícios que demonstram que o processo migratório de goeses para Portugal se aproxima mais de uma migração interna do que de uma migração internacional (Jackson 1986:11). Em primeiro lugar os goeses residentes em Portugal, tal como os migrantes internos portugueses, nunca necessitaram de mudar a sua nacionalidade o que não se passa com a maioria dos outros imigrantes provenientes das ex-colónias portuguesas, ou com os outros imigrantes goeses residentes noutros países. Também sob o mesmo ponto de vista, verifica-se que a Casa de Goa, enquanto associação, se diferencia bastante quer de outras associações formadas em Lisboa, vinculadas a grupos de imigrantes provenientes de países estrangeiros, quer de outras associações de goeses sediadas noutros países de residência. Simultaneamente, aproxima-se seja na sua estrutura seja nos seus objectivos, das Casas Regionais existentes em Lisboa, formadas por migrantes internos. Isto é, enquanto as associações de goeses formadas noutros países se enquadram no conjunto de associações proteccionistas que têm sobretudo objectivos no domínio humanitário, (o que é válido para a maioria das associações de imigrantes em Portugal, provenientes das ex-colónias portuguesas), a Casa de Goa tem sobretudo a finalidade de promover o convívio entre os seus membros reforçando os

laços de proximidade cultural. A Casa de Goa é de facto um sinal de gregarismo goês, prática que existe quer em Goa quer em Lisboa no contexto doméstico, e que é comum a um conjunto de indivíduos que estabelecem com Goa o mesmo tipo de proximidade e de relação de pertença.

A evidência faz agora questionar o porquê a formação da Casa de Goa apenas em 1987, ou seja: porquê um sentimento associativo tão tardio?

7.3 Contexto pós-migratório: relação com o espaço de origem

A formação da Casa de Goa resulta da acção de alguns goeses que se auto-identificam por relações de consonância quer em relação ao passado em Goa, quer em relação ao processo de inserção e migração para Portugal. São indivíduos pertencentes a uma mesma faixa etária, e provenientes de um contexto social privilegiado em Goa. Na sua maioria são goeses cristãos, nascidos em Goa (Cf.Cap3), mas sobretudo reconhecem em todos e são reconhecidos por outros goeses como indivíduos com uma grande proximidade com Goa.

São estes os goeses que reconhecem mais mudanças no espaço de origem. Em Goa, o vazio deixado pelos goeses emigrados, sobretudo no domínio da ocupação de locais de trabalho, tem sido substituído pela entrada de indianos de outras regiões. Com eles, o perfil cultural goês tem-se modificado: os cristãos são cada vez em menor número, e a elite goesa tem que se adaptar a uma Goa diferente cada vez mais próxima de padrões culturais indianos e menos europeus. É exactamente dessa elite goesa que provém a maioria dos goeses residentes em Portugal, cujas práticas e hábitos culturais estavam bastante próximos da cultura portuguesa. Esse grupo social é, por conseguinte, o mais afectado pelas mudanças a que Goa tem estado sujeita.

Após 1975, altura em que a soberania da Índia sobre Goa foi reconhecida por Portugal, foram retomadas as relações diplomáticas entre Portugal e a Índia, interrompidas desde 1961. Esta situação permitiu finalmente que os goeses revisitassem Goa, e testemunhassem as mudanças a que tinha estado sujeita durante os 13 anos de corte de relações. Durante este período os goeses residentes em Portugal, continuaram a perpetuar para si próprios um imaginário de Goa que reproduzia o conhecimento que tinham do seu passado. O contacto com a nova realidade conduziu à sensação de perda. Os goeses não se reconheciam no espaço goês agora profundamente mudado, super povoado, “modernizado”, e “indianizado”. Trata-se contudo do espaço que reconheciam como seu, em que, no passado o poder estava nas mãos da elite cristã, predominantemente brahmanica. Estes eram agora, e cada vez mais, uma minoria subalterna.

Este encontro com o desconhecido, e o desencanto perante uma realidade nova, levou os goeses emigrados em Portugal a tentar reproduzir no espaço migrante, a realidade goesa com a qual se identificavam e que em Goa estava agora transfigurada. Essa realidade é a realidade dos anos 30 e 40 ou, quando muito, a realidade de princípio de século, herdada dos seus pais. É uma realidade passada, e agora, mais do que nunca, re-imaginada. Daí que tenha surgido a necessidade de criar a Casa de Goa, cujos objectivos são fundamentalmente de âmbito cultural para reencontrar, num outro espaço, “a Goa perdida”. É na Casa de Goa que se fazem as “Conversas ao Balcão”, hoje um espaço degradado em Goa e que raramente é utilizado para reunião familiar. É na Casa de Goa que se fazem conferências sobre elementos simbólicos da cultura goesa, hoje francamente dissimulados em Goa; é lá ainda que se faz a música goesa, hoje praticamente desaparecida do contexto familiar. A Casa de Goa é uma tentativa para recriar uma realidade perdida, que mais não é do

que uma realidade passada. Mas esta é a realidade dos cristãos, de uma minoria dentro de outra minoria: os goeses cristãos da elite social de Goa. Foram eles que escolheram Portugal como espaço preferencial de acolhimento e é com Portugal que reconhecem a maior proximidade cultural com “a” Goa que querem agora reconstruir.

No processo de reconstrução, o conceito de *tradição* está constantemente presente. Para os goeses, ele corresponde a um conjunto de práticas e crenças aprendidas, que fazem parte de um património com a mesma origem sendo por isso um factor de aproximação entre os indivíduos que os traduzem de forma semelhante (*communis opinio*). Os conteúdos culturais da *tradição* situam-se no tempo relativamente ao momento em que cada indivíduo iniciou o seu processo de migração. As modificações que ocorreram na sociedade goesa contemporânea não são identificadas e as referências a Goa através do conceito de *tradição* são sempre feitas no presente, como se o que é invocado não fosse de facto passado. No contexto migrante, um goês ser detentor da *tradição* é considerado um privilégio e aumenta o seu nível de goanidade (Cf.Cap3). O património aprendido em Goa é bastante valorizado e é também o elemento que culturalmente faz a diferença entre um goês e, neste caso, um português.

7.4 A música goesa: elemento decisivo na reconstrução da identidade

Para os goeses residentes em Portugal, a música, a par com a gastronomia, é o elemento distintivo do que poderá designar-se por “cultura goesa”. Através da música é possível reproduzir crenças e práticas aprendidas pois ela congrega elementos que identificam uma herança (*tradição*). São eles: o sentido gregário da família, reproduzido através do desempenho musical em situações de convívio informal, as relações hierárquicas e de respeito inerentes à sociedade goesa e à organização familiar

(processos de transmissão musical e remissão do desempenho de géneros musicais para determinados grupos sociais), e finalmente a língua konkani.

Para a maioria dos goeses com quem trabalhei, ser detentor da *tradição* é ao mesmo tempo um privilégio e uma responsabilidade. A responsabilidade advém de duas ordens de factores: é neles que reside a possibilidade de transmitir uma identidade goesa aos filhos, e simultaneamente são eles os únicos que podem garantir a presença de traços culturais goeses em Portugal, divulgando-os a um público mais diversificado. Neste sentido empenham-se na transmissão da *tradição* aos elementos da 2ª geração, e é na música que encontram o processo mais atractivo de o concretizar. Daí a formação do Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa, hoje designado por *Ekvatt* (*raiz* no sentido da *ligação*).

O conceito de música goesa refere-se sobretudo à música cantada em konkani que integra a experiência musical dos goeses que vivem em Lisboa. Apesar do repertório aprendido no espaço de origem ser mais vasto (repertório utilizado em situações de convívio informal) é apenas o repertório cantado em konkani e que define uma vivência, que é formalmente transmitido. Contudo, no processo de transmissão formal (GDCCG), o conceito de música goesa, modifica-se por três razões fundamentais:

1. O repertório deve ser atractivo para merecer a adesão dos jovens ao grupo e deve por isso ter uma componente coreográfica muito forte. Todavia, a música que faz parte da vivência dos goeses que emigraram directamente de Goa para Portugal é sobretudo vocal e muito centrada nos géneros musicais Mandó e Dulpod. Logo, a nova função da música exige a adopção de géneros musicais novos como o Decknni, o Fugddi, o Fulvallim, e outras canções em konkani..

2. A existência de um grupo formalmente organizado com o objectivo de promover espectáculos exige uma renovação cíclica do repertório o que implica a adopção de composições musicais que, mais uma vez, não fazem parte da vivência individual dos goeses do GDCCG.

3. Finalmente, se em Goa o repertório se encontrava distribuído por diferentes níveis sociais em que o atributo de casta era determinante, em Lisboa, em favor de um repertório diversificado, e de uma representação de Goa mais eclética, os goeses adoptam géneros musicais que não fazem parte da sua tradição passada.

Deste modo o conceito de *música goesa* deixa de remeter exclusivamente para os géneros e repertório musical que fazem parte da vivência dos elementos do GDCCG, representantes de uma elite social proveniente de Goa. Pelo contrário, passa a incluir repertório novo que é simultaneamente aprendido por eles e por outros goeses, nascidos em Portugal ou em África.

O conceito de música goesa está também associado a um conjunto de representações, que fazem parte de uma vivência quotidiana em Goa, e que englobam processos de transmissão/aprendizagem, momentos de reunião familiar, espaços de festa, casamento, momentos de culto, relações sociais e hierárquicas e finalmente memórias de uma ambiência perfeitamente determinada pelo clima e perfil geográfico de Goa. São estes aspectos vivenciais que fazem mais apelo ao sentimento de "saudade", a que os goeses do GDCCG se referem frequentemente. Na verdade, são estes os aspectos que transformam o GDCCG numa estratégia de compensação afectiva para os seus membros, que através dele recriam vivências que em Goa já não encontram.

São estas vivências que o GDCCG quer divulgar no contexto português, e ao mesmo tempo transmitir aos seus filhos, transformando-os em actores decisivos no processo de divulgação. Na tentativa de recriar Goa através da música, o que de facto se torna importante é a mensagem vivencial que se transmite ao público. Não é importante transmitir formulas musicais ou coreográficas rígidas, mas antes, através de uma linguagem musical e coreográfica, veicular uma vivência goesa, ou seja, "transmitir e divulgar Goa". A música é a forma de expressão preferencial pois ela congrega potencialmente a possibilidade de transmitir essas vivências. Por isso o grupo é um espaço de inovação, de criação e sobretudo de reconstrução da identidade goesa no espaço de acolhimento.

7.5 As decisões individuais na representação do colectivo

Como último ponto de análise neste trabalho, proponho uma reflexão sobre a importância das decisões individuais no desempenho do colectivo. Adopto como princípio que as acções de um colectivo resultam da interacção dos individuais que o constituem. Essa inter-acção, por sua vez, constrói-se através de mecanismos de liderança, reconhecimento de autoridade, partilha e consensos. Deste modo, as acções de um grupo são sempre o resultado de decisões individuais.

A possibilidade de isolar em Lisboa uma unidade de análise constituída por goeses, encontra-se no universo de associados da Casa de Goa, constituído por 1891 indivíduos (Cf.Cap.4). Este universo, por si, é uma entidade anónima e heterogénia que supostamente se identifica com os objectivos da associação a que se vinculou. Na verdade, os associados da Casa de Goa fazem-se representar pela direcção da associação, constituída por 11 indivíduos, de cujas decisões depende a imagem exterior da Casa de Goa.

Por outro lado, é o GDCCG que tem sido responsável pela “face mais visível” da Casa de Goa. É através dos seus espectáculos que a acção da Casa de Goa tem sido divulgada, tornando perceptível junto de um público diversificado, constituído por goeses e não goeses, a existência de goeses em Lisboa. O reflexo mais evidente desta situação é o facto de o grupo ser convidado por instituições portuguesas para actuar em contextos dissociados de qualquer problemática referente a Goa. Exceptuando os espectáculos do grupo, todas as actividades da Casa de Goa têm sido promovidas exclusivamente para consumo entre goeses, em especial entre os seus associados.

Contudo, a imagem que o GDCCG divulga sobre a cultura goesa ou a música goesa, embora esteja vinculada e em sintonia com os objectivos da Casa de Goa, está dependente das decisões dos seus três directores em quem todos os elementos do grupo depositam a sua confiança. Estes directores (Cf.Cap 5), incluem-se no grupo social maioritário que caracteriza os associados da Casa de Goa: são goeses nascidos em Goa (nível 1 de goanidade - Cf.Cap3), emigraram para Portugal para prosseguimento de estudos, pertencem à elite social de Goa e ocupam posições

7.5 As decisões individuais na representação do colectivo

Como último ponto de análise neste trabalho, proponho uma reflexão sobre a importância das decisões individuais no desempenho do colectivo. Adopto como princípio que as acções de um colectivo resultam da interacção dos individuais que o constituem. Essa inter-acção, por sua vez, constrói-se através de mecanismos de liderança, reconhecimento de autoridade, partilha e consensos. Deste modo, as acções de um grupo são sempre o resultado de decisões individuais.

A possibilidade de isolar em Lisboa uma unidade de análise constituída por goeses, encontra-se no universo de associados da Casa de Goa, constituído por 1891 indivíduos (Cf.Cap.4). Este universo, por si, é uma entidade anónima e heterogénia que supostamente se identifica com os objectivos da associação a que se vinculou. Na verdade, os associados da Casa de Goa fazem-se representar pela direcção da associação, constituída por 11 indivíduos, de cujas decisões depende a imagem exterior da Casa de Goa.

Por outro lado, é o GDCCG que tem sido responsável pela “face mais visível” da Casa de Goa. É através dos seus espectáculos que a acção da Casa de Goa tem sido divulgada, tornando perceptível junto de um público diversificado, constituído por goeses e não goeses, a existência de goeses em Lisboa. O reflexo mais evidente desta situação é o facto de o grupo ser convidado por instituições portuguesas para actuar em contextos dissociados de qualquer problemática referente a Goa. Exceptuando os espectáculos do grupo, todas as actividades da Casa de Goa têm sido promovidas exclusivamente para consumo entre goeses, em especial entre os seus associados.

Contudo, a imagem que o GDCCG divulga sobre a cultura goesa ou a música goesa, embora esteja vinculada e em sintonia com os objectivos da Casa de Goa, está dependente das decisões dos seus três directores em quem todos os elementos do grupo depositam a sua confiança. Estes directores (Cf.Cap 5), incluem-se no grupo social maioritário que caracteriza os associados da Casa de Goa: são goeses nascidos em Goa (nível 1 de goanidade - Cf.Cap3), emigraram para Portugal para prosseguimento de estudos, pertencem à elite social de Goa e ocupam posições

profissionais que se enquadram nos 4 primeiro níveis da CIPT, tal como 86% dos associados da Casa de Goa (Cf.Cap.4).

Perante este quadro, é provável que a imagem de Goa veiculada pelo GDCCG esteja em sintonia com a experiência e motivações da maioria dos associados da Casa de Goa, que o grupo pretende representar. Contudo, é das decisões de três goeses que depende a imagem exterior da Casa de Goa e por isso a imagem que os portugueses podem ter da presença dos goeses em Portugal.

Aqui retomo a orientação teórica de análise que adoptei como suporte deste trabalho: a construção social da resposta musical assenta na importância das acções e decisões individuais, relativas ao processo musical, e legitimadas pelas convenções culturais (às quais a música e os próprios agentes musicais estão associados).

Deste modo, a imagem final do GDCCG, está dependente das decisões individuais dos seus líderes: da forma como **dirigem** o grupo, da **inovação** que as novas composições transmitem, da **interpretação** que os líderes impõem no conjunto do grupo e finalmente no filtro da **mensagem extra-musical** que os líderes entendem transmitir ou seja, a vivência e as ambiências goesas. Estas decisões estão, por seu lado, dependentes de um **passado vivido em Goa** e em Portugal e dos materiais e **vivências musicais** que esse passado ofereceu a cada um dos líderes. Estão também dependentes da **relação estética** que cada indivíduo estabelece (ou estabeleceu) com o repertório que conhece e do modo como **comunica afectivamente** com a mensagem musical que esse repertório transporta. O que foi **aprendido** no passado é agora reproduzido apesar da introdução de **repertório** novo, condicionada pela necessidade de cumprir com uma mensagem extra-musical (a recriação de Goa e a inserção da música no contexto público português). Finalmente, todo este processo decorre, condicionado por um conjunto de convenções culturais que se articulam do seguinte modo: os líderes são aceites em função do seu **nível reconhecido de goanidade**; são

eles os detentores e produtores do reportório porque lhes são reconhecidas **competências musicais** na concepção da **música goesa**. É deles, por isso, que depende a manutenção da **identidade cultural** goesa, vinculada à **tradição**, através da **transmissão** do património musical aos filhos e da **divulgação** no contexto de acolhimento, como **estratégia de demarcação** e complementaridade em relação à cultura portuguesa.

Todos estes processos se articulam e são gerados no seio uns dos outros. Não são isoláveis e condicionam-se mutuamente. São de facto o testemunho de processos contínuos, dinâmicos, profundamente mediados pelas acções individuais de cada um dos seus intervenientes, condicionadas pela relação com o espaço de origem (Goa) e com o espaço de acolhimento (Lisboa).

O objectivo fundamental dos directores do grupo e consequentemente do GDCCG e da Casa de Goa, reside na manutenção de um lugar para a cultura goesa em Portugal, tal como ela é entendida pelos três líderes do grupo e pelos restantes elementos. Essa tarefa exige que ela seja transmitida e divulgada de forma a cativar protagonistas e públicos e a música parece ser aí o instrumento mais eficaz. A música invoca o passado naquilo que ele contém de mais próximo com a memória de Goa, mas sobretudo invoca um contexto que em Goa está profundamente dissipado. Por oposição a esse vazio, os goeses tentam agora em Lisboa reproduzir a sua memória através da música, assumindo a liberdade de inovar e recorrendo a estratégias não musicais em nome de uma missão: garantir a presença da cultura goesa em Lisboa. Para os elementos do GDCCG, a música é simultâneamente um processo de compensação afectiva, lembrando um passado em conjunto, e o instrumento mais eficaz para a reconstrução da identidade cultural goesa. A música goesa é agora a invocação de uma Goa perdida.

Anexo 1

Estatutos e Regulamento da Casa de Goa

ESTATUTOS DA CASA DE GOA

CAPÍTULO I

Denominação, sede, natureza e fins

Artigo primeiro

A associação adopta a denominação de Casa de Goa.

Artigo segundo

A sede provisória da Casa de Goa será em Av. Praia da Vitória, n.º 58 r/c, Lisboa, até à aquisição ou arrendamento de uma sede definitiva e poderá ter delegações onde e quando se julgar oportuno.

Artigo terceiro

A Casa de Goa é uma pessoa colectiva de direito privado, sem fins lucrativos, sem filiação politico-partidária, sem opção religiosa e rege-se pelos presentes estatutos e pelos regulamentos que venham a ser aprovados, podendo ser requerida a declaração da sua utilidade pública.

Artigo quarto

A Casa de Goa tem por objectivo:

- Promover acções conducentes a preservação da identidade da cultura de Goa, Damão e Diu;
- Fomentar trabalhos de pesquisa nas diversas áreas que consubstanciem aquela identidade e incentivar por todos os meios a sua divulgação;
- Desenvolver o intercâmbio com todas as associações congêneres de Goeses, Damanenses e Diuenses;
- Organizar deslocações de Portugal a Goa e vice-versa tendo em vista o estreitamento dos laços de união;
- Promover a colaboração com outros organismos portugueses e indianos vocacionados para a investigação da cultura luso-indiana;
- Constituir um espaço de convívio e diversão dos sócios e dos seus amigos;
- Sensibilizar as gerações mais novas para a preservação dos valores culturais de Goa, Damão e Diu;
- Dinamizar acções de apoio social e moral aos goeses, damanenses e diunenses delas carecidos.

CAPÍTULO II

DOS ASSOCIADOS

Artigo quinto

- 1 - Podem ser sócios da CASA DE GOA, as pessoas singulares nascidas em Goa, Damão e Diu, seus descendentes, seus ascendentes em 1.º grau e respectivos cônjuges, bem como as pessoas colectivas com sede naqueles territórios.
- 2 - Podem ser igualmente sócios da CASA DE GOA todas as pessoas singulares e colectivas que, embora não sendo naturais daqueles territórios ou não tendo aí a sua sede, se identifiquem com os seus fins e objectivos.

§ único - Os sócios referidos em 2 do presente artigo não gozam de capacidade eleitoral activa nem passiva.

Artigo sexto

Haverá quatro categorias de associados:

- FUNDADORES - as pessoas singulares ou colectivas que, pela sua contribuição financeira nunca inferior a dez mil escudos, contribuam para a instituciona-

lização da CASA DE GOA, até à data da sua constituição por escritura pública;

- BENEMÉRITOS - as pessoas singulares ou colectivas cuja contribuição inicial não seja inferior a cinquenta mil escudos ou cuja quotização periódica seja igual ou superior a vinte vezes o valor da quota mínima;
- EFECTIVOS - as pessoas que se obrigam ao pagamento periódico da quota mínima estabelecida pela Assembleia Geral, bem como da jóia de inscrição;
- HONORÁRIOS - pessoas que tenham prestado à instituição serviços que reconhecidamente mereçam esta distinção.

§ único - os sócios fundadores e a primeira espécie dos beneméritos estão obrigados ao pagamento da quotização periódica igual aos sócios efectivos.

Artigo sétimo

A qualidade de associado prova-se pela inscrição no livro respectivo que a instituição obrigatoriamente possuirá.

Artigo oitavo

A admissão dos associados efectivos é feita pela Direcção mediante proposta assinada por um associado no pleno gozo dos seus direitos.

§ único - Podem ser sócios os menores de 18 anos quando propostos pelo seu representante legal.

Artigo nono

São deveres dos associados:

- a) Pagar pontualmente a sua quota
- b) Comparecer às Assembleias Gerais
- c) Desempenhar com zelo os cargos para que forem eleitos
- d) Cumprir os estatutos e os regulamentos internos, bem como todas as deliberações aprovadas em conformidade com os mesmos, pela Assembleia Geral ou Direcção
- e) Contribuir, por todas as formas ao seu alcance para prestígio e desenvolvimento da CASA DE GOA
- f) Informar a CASA DE GOA da mudança de residência

§ único - O associado que por qualquer forma deixar de pertencer à CASA não tem o direito de reaver as quotizações que haja pago, sem prejuízo da sua responsabilidade por todas as prestações relativas ao tempo em que foi membro da Associação.

Artigo décimo

Os associados gozam dos seguintes direitos:

- a) Tomar parte nas Assembleias Gerais
- b) Eleger e serem eleitos para os corpos Gerentes, nos termos dos estatutos e da lei
- c) Requerer a convocação extraordinária da Assembleia Geral nos termos dos estatutos
- d) Participar activamente na vida da Associação
- e) Reclamar perante a Direcção e o Conselho Fiscal, com recurso à Assembleia Geral, de todos os actos contrários aos estatutos e à lei.

§ único - Por morte do sócio efectivo, o cônjuge sobrevivente e os filhos menores continuarão a usufruir dos direitos a que se refere este artigo, sem prejuízo das limitações que os regulamentos impõem.

CAPÍTULO III

Artigo décimo primeiro

Dos Órgãos Sociais

A CASA DE GOA terá os seguintes órgãos sociais:

- Assembleia Geral
- Direcção
- Conselho Fiscal

SECÇÃO I

DA ASSEMBLEIA GERAL

Artigo décimo segundo

1 - A Assembleia Geral, constituída por todos os associados no pleno gozo dos seus direitos, é o órgão máximo deliberativo da CASA DE GOA.

2 - As reuniões da Assembleia Geral são ordinárias e extraordinárias:

- a) A Assembleia Geral reunirá obrigatoriamente 2 vezes em cada ano, uma até 31 de Março para aprovação do relatório e contas de Gerência e outra até 15 de

Novembro, para apreciação e votação do plano de actividades da CASA DE GOA e do respectivo orçamento.

b) A Assembleia Geral extraordinária deve ser convocada no prazo de 15 dias a contar da data da sua apresentação ao presidente da Mesa de Assembleia Geral do pedido para a sua convocação e pode ser solicitada:

- Por iniciativa do Presidente da mesa
- A pedido da Direcção ou do Conselho Fiscal
- A pedido de um mínimo de 5% ou 10% dos membros efectivos, conforme o número destes seja superior ou inferior a 100.

3 - A Assembleia Geral é dirigida por uma mesa composta por três membros, o presidente e dois secretários.

4 - Compete à Assembleia Geral:

a) Eleger os membros dos corpos gerentes e dar-lhes posse

b) Apreciar e votar o relatório e contas anuais da Direcção e o parecer do Conselho Fiscal bem como o plano de actividades da CASA DE GOA e o respectivo orçamento

c) Deliberar as propostas da Assembleia sobre aquisições onerosas de bens imóveis, sua alienação a qualquer título, bem como de outros bens patrimoniais de rendimento ou de valor histórico ou artístico

d) Aprovar, modificar e interpretar os Estatutos e Regulamentos e resolver as suas omissões

e) Deliberar sobre a destituição da Mesa de Assembleia, da Direcção e do Conselho Fiscal

f) Aplicar sob proposta da Direcção a pena de irradiação aos sócios

g) Estabelecer o valor das quotas e da jóia

h) Conceder a qualidade de associado honorário

i) Autorizar a demandar civil e penalmente os membros dos corpos gerentes por factos praticados no exercício das suas funções, podendo eleger para aquele efeito, associados que representarão a CASA DE GOA.

SECÇÃO II DA DIRECÇÃO

Artigo décimo terceiro

1 - A Direcção é composta por sete membros, um dos quais exercerá as funções de presidente, eleito pelos seus membros sendo atribuído aos restantes a supervisão dos diversos pelouros.

2 - Compete à Direcção:

a) Representar a CASA DE GOA

b) Organizar e submeter à aprovação da Assembleia Geral o relatório e contas da gerência, bem como o PLANO ANUAL DE ACTIVIDADES e o respectivo orçamento

c) Manter sob a sua guarda e vigilância os bens pertencentes à instituição

d) Velar pela Organização e funcionamento dos serviços

e) Contratar o pessoal necessário para a organização dos serviços sobre o qual exercerá em plenitude o respectivo poder disciplinar

f) Admitir e classificar os associados

g) Deliberar sobre a penalidade aplicável aos sócios sem prejuízo do disposto na alínea f) do n.º 4 do artigo décimo segundo

h) Propor à Assembleia a concessão da qualidade de associado honorário

i) Submeter à aprovação da Assembleia Geral os regulamentos internos

j) Deliberar sobre a aceitação de heranças, doações e legados sem prejuízo de autorização da Assembleia Geral, quando houver encargos

l) Representar a CASA DE GOA em juízo

m) Organizar todos os serviços, criando e regulamentando os departamentos, secções ou delegações

n) Cumprir e fazer cumprir não só os Estatutos e os Regulamentos, mas também as deliberações emanadas da Assembleia Geral e as suas próprias decisões

o) Formular propostas sobre as quais a Assembleia tenha de se pronunciar

p) Criar os pelouros necessários à eficiente administração da instituição e atribuir a cada um dos seus elementos a respectiva supervisão, definindo em regulamento interno as suas tarefas.

SECÇÃO III DO CONSELHO FISCAL

Artigo décimo quarto

1 - O conselho fiscal é composto por três membros, um dos quais exercerá as funções de presidente por decisão dos mesmos.

2 - Compete ao Conselho Fiscal:

a) Dar parecer quer sobre o relatório e contas, quer sobre o orçamento, quer ainda sobre os demais assuntos da sua competência que a Direcção haja submetido à sua apreciação

b) Requisitar para exame, quando assim



COOPERATIVA DE ENSINO SUPERIOR CURSOS

● ENGENHARIA DE SISTEMAS DECISIONAIS

OBJECTIVO: Formação de técnicos para centros de decisão de empresas e para gestão técnico-económica

● ENGENHARIA DE INFORMÁTICA

OBJECTIVO: Formação de técnicos para liderança de projectos informáticos, da informática de empresas, de gestão de software-houses, de concepção de sistemas informáticos.

GRAU ACADÉMICO: LICENCIATURA

DURAÇÃO: 5 Anos

CONDIÇÕES DE ACESSO:

10º/11º anos c/ MAT. 12º ano c/ MAT. P.G.A. P.E. (MAT. 12º)

INFORMAÇÕES: Telef.: 52 52 65

o entender a escrita e toda a documentação da associação

SECÇÃO IV

Artigo décimo quinto

1 - Os membros que compõem a Mesa da Assembleia Geral, a Direcção e o Conselho Fiscal serão eleitos por escrutínio secreto para um mandato de três anos, na última Assembleia Geral Ordinária do ano em que os corpos gerentes terminam o mandato.

2 - Não podem ser reeleitos quaisquer membros por mais de dois mandatos consecutivos.

CAPÍTULO IV DO REGIME FINANCEIRO

Artigo décimo sexto

Constituem receitas da CASA DE GOA:

- O produto das quotas dos associados
- Os donativos e produtos de festas, sorteios e/ou subscrições
- Os subsídios do Estado e de outras pessoas colectivas
- Outras fontes de receita não previstas nas alíneas anteriores.

CAPÍTULO V DA DISSOLUÇÃO E LIQUIDAÇÃO

Artigo décimo sétimo

A CASA DE GOA dissolver-se-á quando, em Assembleia Geral, especialmente convocada para o efeito, pelo menos setenta e cinco por cento dos sócios fundadores e efectivos, à data existentes, assim o entenderem.

CAPÍTULO VI DISPOSIÇÕES TRANSITÓRIAS

Artigo décimo oitavo

1 - Enquanto não tomarem posse os corpos gerentes previstos nestes estatutos, as respectivas funções serão exercidas por uma Comissão instaladora tendo em vista nomeadamente:

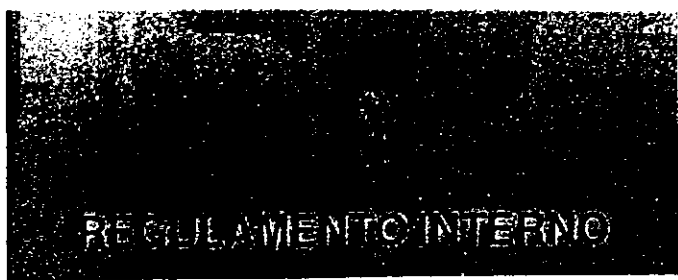
- Promover acções tendentes à divulgação dos objectivos da CASA DE GOA
- Promover a inscrição de associados e fixar uma jóia provisória
- Instalar os serviços básicos da CASA DE GOA numa sede provisória
- Apresentar um projecto de regulamento eleitoral para a eleição dos corpos gerentes

Artigo décimo nono

A Comissão instaladora convocará no prazo máximo de quatro meses após a constituição da CASA DE GOA, a primeira Assembleia Geral e designará de entre os seus membros uma mesa de presidência provisória que dirigirá os trabalhos até à eleição dos primeiros corpos gerentes.

Artigo vigéssimo

Na primeira Assembleia Geral serão sujeitos à ratificação os presentes estatutos e os actos praticados pela Comissão instaladora, sendo também submetido à aprovação o regulamento para a eleição dos corpos gerentes.



CAPÍTULO I

Artigo 1.º

- A CASA DE GOA tem a sua sede provisoriamente na Av. Praia da Vitória, n.º 58 - r/c, Lisboa, aguardando-se a obtenção ou arrendamento de uma outra com condições, dignidade e capacidade para a prossecução de fins estatutários.
- Haverá delegações criadas mediante deliberação da Direcção, nos locais onde haja vantagem e possibilidade, devendo a sua criação ser proposta pelo menos por vinte sócios fundadores ou efectivos
- Cada delegação terá órgãos internos próprios a definir em regulamento próprio pela Direcção.

Artigo 2.º

- A Sede definitiva da CASA DE GOA deverá ter uma biblioteca e um arquivo, privilegiando a cultura indo-portuguesa, uma sala de convívio, restaurante, uma sala de actividades desportivas e uma secretária para efeitos administrativos.
- Os materiais de biblioteca e do arquivo poderão ser consultados e utilizados no local pelos sócios segundo regulamento a aprovar pela Direcção.

Artigo 3.º

- A associação deverá fomentar uma ampla participação dos seus associados tendo em vista a prossecução cabal de fins estatutários.
- Para efeitos do número anterior deverá, nomeadamente:
 - Publicar uma revista periódica onde sejam tratadas matérias históricas e culturais relacionadas com os fins da Instituição.
 - Organizar conferências, colóquios, debates e outras formas de divulgação de cultura indo-portuguesa ou com ela relacionados.
 - Convidar os estudiosos daquela cultura a pesquisar e divulgar obras que dêem satisfação à determinação estatutária.
 - Fomentar e ajudar estudos de pós-graduação ou doutoramento tendo por tese a cultura indo-portuguesa, nas universidades Portuguesas, Indianas e outras.
 - Promover iniciativas que fomentem a amizade e a solidariedade, entre os seus associados e familiares tendo sempre como finalidade o interesse dos mesmos pela sua associação.

CAPÍTULO II

Artigo 4.º

(Dos Sócios)

- Os primeiros números da lista de associados serão atribuídos aos sócios fundadores por ordem de inscrição.

- A qualidade de sócio adquire-se com a aprovação da sua admissão pela Direcção, mediante a proposta assinada por um associado no pleno gozo dos seus direitos.
- Da deliberação que aprovar ou rejeitar a proposta será dado conhecimento ao candidato, o mesmo acontecendo ao proponente em caso de rejeição.
- A Direcção fará afixar a lista nominal dos sócios admitidos na sede e delegações num prazo de dez dias após a deliberação da mesma, data em que se torna efectiva a aquisição da categoria de sócio.

Artigo 5.º

(Familiares dos Sócios)

- Entende-se por familiares dos sócios para efeitos das regalias concedidas pela CASA DE GOA, os elementos que constituem o seu agregado familiar, abrangendo o conjugue e os filhos menores.
- Os descendentes maiores, os ascendentes e os restantes familiares vivendo em comunhão de mesa e habitação com o sócio e dependendo economicamente deste, só terão acesso àquelas regalias após autorização expressa da Direcção precedida de uma análise casuística de cada uma das pessoas referidas.

Artigo 6.º

(Perda de categoria de Sócio)

- Perdem a categoria de Sócio:
 - Os que comuniquem à Direcção, por escrito, a vontade de se exonerarem da associação.
 - Aqueles a quem for aplicada a pena de irradiação.
 - Aqueles que deixarem de pagar injustificadamente as quotas por um período seguido de 6 meses.
- O pedido de exoneração é livre mas só produzirá efeitos em fase da associação após a devolução do cartão e do pagamento das quotas devidas e da satisfação dos compromissos a que o sócio se acha obrigado.

CAPÍTULO III

Regime Disciplinar

Artigo 7.º

(Deveres dos Sócios)

- Os sócios encontram-se obrigados a cumprir os deveres consignados no artigo nono dos Estatutos.
- Deverão igualmente os associados abster-se de condutas susceptíveis de prejudicar o bom nome da Associação ou contrárias aos seus fins.

Artigo 8.º

(Penas aplicáveis)

- Por violação culposa dos deveres

estatutários e demais regulamentos poderão ser aplicados aos sócios, consoante a gravidade da infracção, as seguintes sanções:

- a) Repreensão
 - b) Suspensão de direitos até o limite de um ano
 - c) Irradiação
- 2 – Das sanções aplicadas, a excepção da irradiação, cabe recurso para a Assembleia Geral que dele tomará conhecimento na primeira sessão ordinária ou extraordinária que se realizar após a sua apresentação.
- 3 – Todas as sanções aplicadas ficarão averbadas no registo disciplinar do sócio, ficando apenso à respectiva ficha de inscrição.

CAPÍTULO IV

Órgãos de Associação

SECÇÃO I

Artigo 9.º

(Órgãos Internos)

- 1 – Além dos corpos gerentes previstos no artigo décimo primeiro dos Estatutos a CASA DE GOA poderá dispor dos seguintes órgãos internos:
 - a) Órgãos de execução que se tomem necessários ao funcionamento interno
 - b) Órgãos de estudos que se entenda necessário criar
 - c) Comissões eventuais para tarefas específicas
- 2 – A competência para a criação de órgãos internos pertence à Direcção.

SECÇÃO II

Artigo 10.º

ASSEMBLEIA GERAL
(Convocação)

- 1 – A convocação da Assembleia Geral é feita pelo Presidente da Mesa ou pelo que o substituir quando em exercício, por aviso público fixado na Sede e nas delegações e publicado num jornal de grande circulação no País.
- 2 – Dos avisos convocatórios da Assembleia Geral constará o local, dia e hora da reunião e a ordem do dia.

Artigo 11.º

(Funcionamento)

- 1 – A presença dos sócios nas Assembleias Gerais é verificada pela aposição de assinatura e nome legível em folhas de presença que serão colocadas à entrada da sala onde se realizar a reunião.
- 2 – A mesa da Assembleia Geral disporá sempre de uma relação actualizada de sócios na plenitude dos seus direitos.
- 3 – A Assembleia Geral considera-se regularmente constituída em primeira convocação com a presença da metade de sócios fundadores e efectivos, passando a reunir-se com qualquer número de sócios presentes se passada uma hora não estiver presente aquele número de associados.
- 4 – A Assembleia Geral exprime a sua vontade pela votação individual dos sócios presentes, podendo a indicação de voto ser positiva, negativa ou de abstenção.
- 5 – As deliberações da Assembleia são tomadas por maioria simples de votos, sem prejuízo do fixado no número seguinte.

6 – São tomadas por maioria qualificada as seguintes deliberações:

- a) De 2/3 de sócios presentes
 - (1) A aplicação de pena de irradiação
 - (2) A alteração de Estatutos
 - (3) A alteração do Regulamento interno.
- 7 – A dissolução da CASA DE GOA terá lugar nas condições previstas no artigo décimo sétimo dos Estatutos.
- 8 – O exercício do direito a voto nas deliberações da Assembleia Geral é pessoal e presencial.
- 9 – As propostas de alteração aos Estatutos e Regulamento interno deverão ser feitas por escrito e subscritas por um mínimo de cem sócios dos quais cinquenta serão obrigatoriamente fundadores.

Artigo 12.º

(Formas de Trabalho)

- 1 – As propostas de trabalho da Assembleia Geral serão sempre lidas pelo Presidente ou por quem ele designar no início do debate de cada um dos pontos.
- 2 – O debate iniciará-se na generalidade, seguindo-se uma segunda volta na especialidade.
- 3 – Antes do início dos debates será feita a inscrição dos oradores aos quais o presidente dará a palavra por ordem de inscrições.

SECÇÃO III

Artigo 13.º

DIRECÇÃO

(Funcionamento)

- 1 – A Direcção reúne por convocação do seu presidente ou de quem fizer as suas vezes, por iniciativa própria ou proposta de qualquer dos seus membros.
- 2 – A Direcção fixará o regime das suas reuniões e a forma da sua convocação.
- 3 – Na falta de deliberação em contrário a convocação far-se-á por escrito e com uma antecedência mínima de 3 dias.
- 4 – Se se verificar a presença de todos os membros da Direcção e o seu acordo sob a ordem de trabalhos as reuniões da Direcção podem efectuar-se sem terem sido convocadas.
- 5 – A Direcção da Associação só se considera reunida estando presentes pelo menos dois terços dos seus membros.
- 6 – As reuniões da Direcção serão registadas em acta das quais constarão necessariamente o registo de todas as decisões tomadas.

SECÇÃO IV

Artigo 14.º

CONSELHO FISCAL

(Convocação e funcionamento)

A forma da convocação e o regime das sessões do Conselho será fixado pelos seus membros.

CAPÍTULO V

Eleição dos Corpos Gerentes

Artigo 15.º

(Modo de Eleição)

- 1 – As listas são conjuntas para a Mesa da Assembleia Geral, a Direcção e o Conselho Fiscal.

Artigo 16.º

- 1 – As candidaturas serão subscritas por um

mínimo de 30 sócios fundadores e/ou efectivos e apresentados ao presidente da Mesa da Assembleia Geral com a antecedência mínima de 30 dias em relação à data da eleição, não podendo cada sócio subscrever mais que uma lista.

- 2 – As listas conterão a designação dos cargos a ser votados à frente dos quais deverá constar o nome do candidato.
- 3 – A mesa da Assembleia Geral depois de verificar a legalidade de todas as candidaturas e a conformidade da lista com o estabelecido estatutariamente enviará as listas para serem impressas ou policopiadas.
- 4 – Quinze dias antes da data marcada para a eleição, as listas serão postas pela Direcção à disposição dos sócios e dos representantes das diversas candidaturas.
- 5 – Durante a período que medeia entre a apresentação de candidaturas e dois dias antes da eleição poderão ser afixadas na Sede da Associação ou nas suas delegações em lugar para o efeito indicado pela Direcção, programas eleitorais ou outros escritos justificativos das candidaturas.
- 6 – O presidente da Mesa da Assembleia Geral colocará à disposição dos associados a lista actualizada dos sócios com direito a voto, lista que estará presente nas mesas de voto durante o acto eleitoral.
- 7 – As eventuais anomalias ou outras omissões das listas referidas no número anterior serão comunicadas por escrito à Mesa da Assembleia Geral que delas tomará conhecimento antes de iniciada a votação.
- 8 – No caso de entender haver fundamento na comunicação referida no número anterior o presidente submeterá a questão à Direcção a qual procederá a alterações na relação dos sócios que servirá de base à eleição.
- 9 – O presidente da Mesa da Assembleia convidará para a mesa de voto um representante de cada candidatura, o mesmo sucedendo se houver mais que uma mesa, sendo todas elas presididas por um membro da Mesa da Assembleia.
- 10 – A votação é nominal e secreta e só serão contados como válidos os votos mandados imprimir pela Associação.
- 11 – Feita a contagem de votos, serão registados os resultados em acta e declarado o resultado da eleição a Assembleia Geral.
- 12 – O presidente da Mesa da Assembleia Geral cessante dará posse aos novos corpos gerentes num prazo de 15 dias.

CAPÍTULO VI

Disposições Transitórias

Artigo 17.º

- 1 – Os sócios fundadores e efectivos admitidos pela Comissão Instaladora e que estejam na plenitude dos direitos constituem a primeira Assembleia Geral.
- 2 – O sócio na plenitude dos seus direitos é o que tenha a sua quotização paga até o último mês anterior às eleições.
- 3 – A Comissão Instaladora indicará de entre os seus elementos, os que constituirão a Mesa provisória da Assembleia Geral, passando a competir-lhe as atribuições constantes deste Regulamento para efeitos da eleição dos primeiros corpos gerentes.
- 4 – As funções atribuídas à Direcção no acto eleitoral competirão à Comissão Eleitoral que terá de ser nomeada pela Comissão Instaladora.

Anexo 2

Modelo de Ficha de Inscrição dos Sócios da casa de Goa

FICHA DE INSCRIÇÃO

Nº 1841

NOME COMPLETO : _____

SÓCIO N.º _____ FUNDADOR ☐ S ☐ NNATURALIDADE _____ DATA DE NASCIMENTO

ano	mês	dia

NACIONALIDADE _____ ESTADO CIVIL _____

CÔNJUGE _____

PROFISSÃO _____

LOCAL DE TRABALHO _____ TELEF. _____

RESIDÊNCIA _____

_____ TELEF. _____

FILHOS :

1 _____ ANOS ☐ M ☐ F2 _____ ANOS ☐ M ☐ F3 _____ ANOS ☐ M ☐ F4 _____ ANOS ☐ M ☐ F5 _____ ANOS ☐ M ☐ F

OBS. — DONATIVOS : INTER. CULTURAIS (MÚSICA, DESPORTO, ETC.) ; ESPECIFIQUE :

CASA DE GOA, _____

Nº 1841

Recebemos do Sócio n.º _____, Sr. _____

_____, a importância de _____ \$

(_____ Escudos)

correspondente à sua inscrição,

CASA DE GOA, _____

O FUNCIONÁRIO, _____

Anexo 3

Carta ao Director da Revista *Goa*

CARTA AO DIRECTOR

O GOÊS QUE NÃO NASCEU EM GOA

Salinho da Silva

Africano por naturalidade, goês por legado genético, português por cidadania, instrução e maneira de sentir - igualzinho a um punhado de outros tantos - dou comigo, volta e meia, a recordar factos da minha infância e adolescência.

De pequenino me ensinaram, nos bancos da escola, quanto me valia ser português. De pequenino aprendi também que não passava de “monhé”, especimen um tanto diferente dos portugueses mais portugueses, i.e., os de tez mais clara. O meu pai bem se esforçava por me consolar, insistindo que os meus antepassados não tinham sido cidadãos de segunda lá na terra deles. Mesmo assim, lá ía eu transportando esse maldito **excesso de melanina** com a qual a natureza me baptizara.

E eis que aos meus 18 anos se dá o 25 de Abril. Logo pude constatar que nascera com um outro defeito - **o de não ter pátria!** Nessa atmosfera revolucionária, português é que já não tinha razão de ser, pois o que contava era o lugar onde tinha vindo ao mundo e não a minha constituição cromossómica ou cultural. Assim, se fosse natural de Inhambane, era inhambanense; se da China, chinês; se de um avião a sobrevoar um oceano desconhecido, conseguiria talvez o estatuto de “tapiano”, no caso do avião ser da TAP. Neste último caso deveria sentir e defender o torrão natal, tal e qual como os tapianos. Era esta a filosofia de um bom punhado de descendentes de goeses nascidos em África, que num ápice desataram a falar landim e substituíram o yé-yé dos “parties” pela marrabenta dos comícios de esclarecimento. Não posso esquecer aquele olhar de desprezo ou de comiseração quando, nessa altura, perguntava ingenuamente a alguns deles se nós, agora despojados da pátria portuguesa, teríamos alguma afinidade com Goa. Respondiam-me em landim mas eu não percebia patavina.

E lá vim eu de mala feita para Lisboa em 1974, quando os indianos por cá ainda eram exemplares raros. Contrariando todas as minhas previsões e receios, fui afável e gentilmente recebido por todos os metropolitanos, excepto quando se apercebiam que eu era “retorna”. De qualquer maneira, o problema do excesso de melanina deixou de ser um defeito congénito e passei, pela primeira vez, a gostar deste Portugal e a sentir-me português tal e qual como os outros. Entendi de imediato que alguns daqueles moçambicanos que outrora haviam sobressaído pela reduzida pigmentação, cá na terrinha dos seus antepassados até nem eram de sangue azul. Tinham sim, feito o papel de macacos de imitação dos segregacionistas sul-africanos e rodesianos.

Mais sorte tive quando esbarrei, cá por terra lusitana, com duas figuras morenas que haviam deixado a sua terra natal - Goa - para estudar e ser alguém aqui em terra desconhecida; ficaram perfeitamente estupefactos quando pus a dúvida de ser ou não goês, por lá não ter nascido. Pois vos digo, com eles aprendi mais num mês do que em toda a minha vida, sobre cultura goesa. Muito lhes devo, a esses rapazes afectuosos e sem complexos.

E após tudo isto estão mesmo a ver: do nada, em Moçambique, passei cá a ter uma nacionalidade com a qual me reencontrei e raízes de goês de que muito me orgulho.

Agora, só me falta fazer uma confidência: estes dois goeses, acabaram por ser uns dos dinamizadores da fundação da nossa **Casa de Goa**, da qual sou assíduo frequentador.

Volvidos 3 anos desta fundação, um facto torna-se indisfarçável: já não existe somente o tal punhado de goeses nascidos em África. Há outros tantos nascidos em Portugal, hoje jovens adolescentes, frutos de outras diásporas daquela Terra-mãe. Como eu, **não entendem nada de concanim**, mas adoram a nossa cultura e o folclore, e gostam também de estar entre os goeses. Onde eu quero chegar é aqui: se aqueles goeses nascidos em Goa se esquecerem destes outros, daqui a duas décadas estarão naturalmente menos jovens e então, cantarão em concanim canções e emoções estranhas para uma maioria incapaz de os traduzir. E digam lá sinceramente - não é esta a evolução mais lógica e previsível? Espero bem que não! Tenho esperança que a nossa Casa não seja apenas um lugar para matar saudades, mas que constitua também o arauto onde o testemunho seja legado aos mais novos pelos meios que forem necessários - aulas, cursos ou outras iniciativas.

Aqui fica pois o repto para os meus velhos amigos que tão naturalmente me fizeram sentir goês. Aqui fica também o desafio para que goeses que não nasceram em Goa digam da sua sentença - mantenhamos viva uma coluna nossa nesta Revista, dedicada precisamente **ao Goês que não nasceu em Goa**.

In, *Goa, Orgão de Divulgação Cultural da Casa de Goa*, Nº 5 e 6,
Março/Junho de 1991, pp.6

Bibliografia Citada

- s/a
1920 *1ª Série de Projectos e Diplomas Votados pelo Conselho do Governo: Problemas Económicos e de Educação*, Sessões de Agosto a Outubro, Nova Goa, Imprensa Nacional.
- s/a
1962 *Invasão e Ocupação de Goa: Comentários da Imprensa Mundial*, Lisboa, Edição do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo.
- s/a
1964 *Report of the Goan Land Reforme Commission*, Panjim,.
- 1990 “Casa de Goa: Subsídios para a Divulgação de um Projecto”, in, *GOA - Orgão de Divulgação Cultural da Casa de Goa*, Nº 2 e 3, Março e Junho.
- 1991 *Diário da República*, I Série-A, Nº176, 2 de Agosto.
- Almeida, J.Ferreira e Costa, A. Firmino e Machado, F.Luis
1994 “Recomposição Socioprofissional e Novos Protagonismos”, in António Reis (Coord.) *Portugal: 20 anos de Democracia*, Lisboa, Circulo de Leitores.
- Baptista, O.E.
1956 *The “Coor System”: A Study of Goan Club Life in Bombay*, (Tese aprovada pela Universidade de Bombaim), Bombaim.
- Bell, Daniel
1975 “Ethnicity and Social Change”, in Nathan Glazer e Daniel Moynihan (eds), *Ethnicity: Theory and Experience*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, pp.141-177.
- Bernardo, Nuno (Coord)
1991 *Lisboa Terras e Gentes*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.
- Blacking, John
1980 *Le Sens Musical*, Paris, Editions de Minuit, (1ªEd:1973).
- 1987 *A Commonsense View of all Music, Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.
- Blum, Stephen
1978 “Changing Roles of Performers in Meshhed and Bojnurd, Iran”, in, Bruno Nettl (ed), *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*, Urbana, Chicago, London, University of Illinois Press.

- Bohlman, Philip
1984 "The European Jews in Israel: The Reurbanization of Musical Life in an Immigrant Culture", in, *Yearbook for Traditional Music*, Vol.16, pp.67-81.
- Boudon, Raymond
1990 *O Lugar da Desordem*, ("Trajectos"), Nº15, Lisboa, Gradiva, (1ªEd:1984).
- Bourdieu, Pierre
1989 *O Poder Simbólico*, ("Memória e Sociedade"), Lisboa, Difel.
- Boyle, J. David
1992 "Evaluation of Music Ability", in, Richard Colwell (ed), *Handbook of Research on Music Teaching and Learning, A Project of The Music Educators National Conference*, New York, Toronto, Schrimers Books.
- Brito, Raquel Soeiro de
1967 *Goa e as Praças do Norte*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar.
- Carré
1946 *The Travels of the Abbé Carré in India and the Near East - 1672-1674*, Sir Charles Fawcet (ed), 2 Vol.,
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan
1991 "Cultural Policy and Traditional Music in Portugal since 1974", in, *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*, Max Peter Baumann (Ed), Intercultural Music Studies 2, Wilhemshaven, Florian Noetzel, pp. 95-107.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (Coord)
no prelo *Portugal e o Mundo: O Encontro de Culturas na Música*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian
- Castro, Armando
1990 "A Causalidade nas Ciências Sociais", in, Augusto S. Silva e José Madureira Pinto (Org.), *Metodologia das Ciências Sociais*, ("Biblioteca das Ciências do Homem"), Nº6, Lisboa, Edições Afrontamento.
- Catão, Francisco Xavier Gomes
1978 "Aldeia de Assagão (Goa). Subsídios para a sua história.", in *Studia*, Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos da Junta de Investigações Científicas do Ultramar, Nº40, pp.279-348.

- Connerton, Paul
1993 *Como as Sociedades Recordam*, Lisboa, Celta Editora, (1ªEd:1989).
- Costa, P.J.Peregrino da
1956 *A Expansão do Goês pelo Mundo*, (“Divulgação e Cultura”), Nº28, Goa, Edição da Repartição Central de Estatística e Informação.
- Delattre, P
1992 “Teoria/Modelo”, in, *Enciclopédia Einaudi*, Vol.21, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp.223-287.
- Della Valle, Pietro
1892 *The Travels of Pietro Della Valle*, , London, Hakluyt Society.
- Devi, Vimala e Seabra, Manuel
1971 *A Literatura Indo-Portuguesa*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 2.vol.
- Dumont, Louis
1992 *Homo Hierarchicus: O Sistema das Castas e suas Implicações*, São Paulo, Editora da Universidade de S.Paulo, (1ªEd.1966).
- Erdely, Stephen
1964 “Folksinging of the American Hungarians in Cleveland”, in, *Ethnomusicology*, Nº8, pp.14-27.
- Esteves, Maria do Céu (Org)
1991 *Portugal, País de Imigração*, Lisboa, Instituto de Estudos para o Desenvolvimento, Caderno 22.
- Gaitonde, P.D.
1987 *The Liberation of Goa: A Participant's View of History*, Delhi, Bombay, Oxford University Press.
- Gordon, E.
1984 *Learning Sequences in Music*, Chicago, GIA Publications.
- Grenier, Line e Guilbaut, Jocelyne
1990 “‘Authority’ Revisited: The ‘Other’ in Anthropology and Popular Music Studies”, in, *Ethnomusicology*, Vol.34 (3), pp.381-398.
- Grilo, Eduardo Marçal
1994 *O Sistema Educativo*, in, António Reis (Coo.) *Portugal: 20 anos de Democracia*, Lisboa, Circulo de Leitores.

- Gronow, Peeka
1973 "Popular Music in Finland", in, *Ethnomusicology*, Nº17 (1), pp.52-71.
- Gurvitch, Georges
1968 *A Vocação Actual da Sociologia*, ("Coordenadas"), Lisboa, Ed.Cosmos, 4ª Edição, (2 vol.)
- Hirshberg, Jeoash
1989 "The Role of Music in the Renewed Self-Identity of Karaite Jewish Refugee Communities in Cairo", in, *Yearbook for Traditional Music*, Vol.21, pp.36-56.
- 1990 "Radical Displacement, Post Migration Conditions and Traditional Music", in, *The World of Music*, Vol.32 (3), pp.68- 89.
- Hirshberg, Jeoash e Seares, Margaret
1993 "Radical Displacement, Post Migration Conditions and Traditional Music", in, *The World of Music*, Vol. 32 (3), 68-89.
- Horowitz, Donald L.
1975 "Ethnic Identity", in Nathan Glazer e Daniel Moynihan (eds), *Ethnicity: Theory and Experience*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, pp.111-140.
- Jackson, A. John
1991 *Migrações*, ("Sociologias"), Lisboa, Escher, (1ªed:1986).
- Kartomi, Margaret
1981 "The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts", in, *Ethnomusicology* Nº25, pp. 227-249.
- Keil, Charles
1966 *Urban Blues*, Chicago, University of Chicago Press.
- Kingsbury, Henry
1988 *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System*, Philadelphia, Temple University Press.
- Koskoff, Ellen
1987 "Response to Rice", in, *Ethnomusicology*, Vol.31(3), pp.497-502.
- Kunst, Jaap
1950 *Musicologica*, Amsterdam, Koninklijke Vereeniging Indisch Institute.

- 1959 *Ethnomusicology*, The Hague, Martinus Nijhoff, 3^a Ed.
- Lawrence, Leo
1963 *Nehru Sizes Goa*, New York, Pageant Press Inc.
- Linschoten, John Huyghen van
1598 *The Voyage of John H. Linschoten to the East Indies*, 2 Vol.,
London, Hakluyt Society.
- Merriam, Alan P.
1964 *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University
Press.
- 1977 "Definitions of 'Comparative Musicology' and
'Ethnomusicology': An Historical Theoretical Perspective,
Ethnomusicology, Vol 21, N°2, pp.189-204.
- Morin, Françoise
1987 "Commentaire a François Raveau", in, *L'Education
Multiculturelle*, Paris, Centre pour la Recherche et l'Innovation
dans l'Enseignement, pp.124-128.
- Nettl, Bruno
1957 "Preliminary Remarks on Urban Folk Music in Detroit", in,
Western Folklore, N°16, pp.37-42.
- 1965 *Folk and Traditional Music of the Western Continents*,
Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- 1975 "The State of Research in Ethnomusicology, and Recent
Developments", *Current Musicology*, N°20, 67-78.
- Nettl, Bruno (Ed)
1978a *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*,
Urbana, Chicago, London, University of Illinois Press.
- 1978b "Persian Classical Music in Tehran: The Processes of Change",
in Bruno Nettl (ed), *Eight Urban Musical Cultures: Tradition
and Change*, Urbana, Chicago, London, University of Illinois
Press.
- Neuman, Daniel
1978 "Gharanas: The Rise of Musical "Houses" in Delhi and
Neighboring Cities", in Bruno Nettl (ed), *Eight Urban Musical
Cultures: Tradition and Change*, Urbana, Chicago, London,
University of Illinois Press.

- Pearson, M.N.
1987 "The Portuguese in India", in, *The New Cambridge History of India*, Vol.I-1, Cambridge, Cambridge University Press.
- Pires, R.Pena e Maranhão, M.J. e Quintela, J.et al.
1984 *Os Retornados: Um Estudo Sociográfico*, Lisboa, Instituto de Estudos Para o Desenvolvimento, Caderno 14.
- Pimentel, Dulce e Brito, Rita
1994 "As Gentes e a sua Distribuição", in, Raquel Soeiro de Brito (Dir), *Portugal Perfil Geográfico*, ("Referência"), Nº6, Lisboa, Editorial Estampa.
- Quivy, Raymond e Campenhautd, Luc Van
1988 *Manuel de Recherche en Sciences Sociales*, Paris, Dunod.
- Raveau, François
1987 "Ethnicité, Migrations et Minorites", in *L'Education Multiculturelle*, Paris, Centre pour la Recherche et l'Innovation dans l'Enseignement, pp.106-123.
- Rex, John
1988 *Raça e Etnia*, ("Ciências Sociais"), nº3, Lisboa, Editorial Estampa.
- Reyes-Schramm, Adelaida
1975 *The Role of Music in the Interaction of Black Americans and Hispanos in New York City's East Harlem*, Tese de Doutoramento apresentada em Columbia University.
- 1979 "Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology", in, *Sociologus: Journal for Empirical Ethno-Sociology and Ethno-Psycology*, Vol.29 (1), Berlim, Dunker & Humbolt.
- 1986 "Tradition in the Guise of Innovation: Music among a Refugee Population", in, *Yearbook for Traditional Music*, Vol.18, pp.91-101.
- 1989 "Music and Tradition: From Native to Adopted Land Trough the Refugee Experience", in, *Yearbook for Traditional Music*, Vol.21, pp.25-35.
- 1990 "Music and Refugee Experience", in, *The World of Music*, Vol.32 (3), pp.3-21.
- Ribeiro, Orlando
1962 *Aspectos e Problemas da Expansão Portuguesa*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar.

- Rice, Timothy
1987 "Toward the Remodeling of Ethnomusicology", in, *Ethnomusicology*, Vol.31, Nº3, 469-488.
- Rocha-Trindade, Maria Beatriz
1976 "Comunidades Migrantes em Situação Bipolar", in *Análise Social*, 2ª Série, Vol.XII, Nº48, pp.983-997.
- 1977 "Structure sociale et familiale d'origine dans l'emigration au Portugal", in, *Ethnologia Française*, Vol.VII, nº3, pp.277-286.
- 1985 "Migrações Internas", in *Dicionário Ilustrado da História de Portugal*, Vol I, pp.470-471.
- 1986 "Do rural ao Urbano: as estratégias associativas de sobrevivência", in, *Análise Social*, 3ª Série, Vol XXII, Nº 91, pp.313-330.
- 1988 "Espaços de Herança Cultural Portuguesa: gentes, factos, políticas", in *Análise Social*, Vol.XXIV, Nº100, pp.313-351.
- 1989 "A Presença dos Ausentes", in, *Sociedade e Território, Revista de Estudos Urbanos e Regionais*, Nº8, pp.8-16.
- 1993 "Minorias. Polissemia do Conceito e Diversidade de Manifestações", in Mª Beatriz Nizza da Silva, Mª Ioannis Baganha, et.al, *Emigração/Imigração em Portugal, Actas do "Colóquio Internacional sobre Emigração e Imigração em Portugal (séc.XIX-XX)*, Lisboa, Fragmentos, pp.422-433.
- Santos, Boaventura de Sousa
1987 *Um Discurso sobre as Ciências*, Porto, Afrontamento.
- 1990 *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*, ("Biblioteca das Ciências do Homem"), Nº10, Lisboa, Edições Afrontamento, 2ª Ed. (1ª Ed:1989).
- Sayad, Abdelmalek
1987 "De 'Populations d'Immigrés' a 'Minorités'", in, *L'Education Multiculturelle*, Paris, Centre pour la Recherche et l'Innovation dans l'Enseignement, pp.129-140.
- Seeger, Anthony
1987 "Do We Need to Remodel Ethnomusicology?", in, *Ethnomusicology*, Vol.31 (3), pp.491-495.

- Shils, Edward
1981 *Tradition*, Chicago, The University of Chicago Press.
- 1992 *Centro e Periferia*, (“Memória e Sociedade”), Lisboa, Difel, (1ªed: 1974)
- Souza, Bento Graciano de
1975 *Goan Society in Transition: A Study in Social Change*, Bombay, Popular Prakashan.
- Stigberg, David K.
1978 “Jarocho, Tropical, and “Pop”: Aspects of Musical Life in Veracruz, 1971-72”, in Bruno Nettl (ed), *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*, Urbana, Chicago, London, University of Illinois Press.
- Thomaz, Luis Filipe
1983 “Goa une Société Luso-Indienne”, in, *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, Nº42-43, Paris, pp.15-44.
- Viegas, Valentino
1991a “À Juventude da Casa de Goa”, in, *GOA - Orgão de Divulgação Cultural da Casa de Goa*, Nº 5 e 6, Março e Junho, p.2.
- 1991b “Os Estatutos da Casa de Goa e o seu Regulamento Interno”, in, *GOA - Orgão de Divulgação Cultural da Casa de Goa*, Nº 5 e 6, Março e Junho, pp.15
- Xavier, Filipe Nery
1852 *Bosquejo Histórico das Comunidades das Aldeias dos Concelhos das Ilhas, Salcete e Bardez*, 4 partes, Nova Goa.
- Ware, Naomi
1978 “Popular Music and African Identity in Freetown, Sierra Leone”, in Bruno Nettl (ed), *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*, Urbana, Chicago, London, University of Illinois Press.
- Weber, Max
1968 *Economy and Society*, New York, Bedminster Press, (3 vol).

Jornais Diários Consultados:

Diário de Lisboa (DL), Dezembro de 1961, Janeiro de 1962

Diário da Manhã (DM), Dezembro de 1961; Janeiro de 1962

Diário Popular (DP), Dezembro de 1961; Janeiro de 1962.

República (R), Dezembro de 1961; Janeiro de 1962.

Entrevistas

Identificação das Referências no texto

Dançarinos

Entrevista realizada aos Dançarinos do Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa, em 6 de Abril de 1993.

Identificação dos dançarinos:

Milagres Silva 1993	Sofia Ribeiro Milagres Silva, Estudante, 19 anos
Monteiro 1993	Vasco Luis Janeiro Monteiro, Estudante, 20 anos
N.Elvino de Sousa 1993	Nalini Lemos Elvino de Sousa, Estudante, 19 anos
Noronha 1993	Indira Rodrigues Noronha, Estudante, 22 anos
R.Elvino de Sousa 1993	Rui Lemos Elvino de Sousa, Estudante, 17 anos
Rebelo 1993	Mário Nuno Gracias Rebelo, Estudante, 23 anos
Soares 1993	Raquel Maria Gracias Soares, Estudante 23 anos

Outros elementos do grupo

Araújo Silva 1993a e b	Jerónimo Araújo Silva, Director Musical do GDCCG, 53 anos, nascido em Goa e imigrado em Portugal para prosseguimento de estudos desde 1959. Entrevistas realizadas em 6 de Abril de 1993(a) e 25 de Junho de 1993.
Brás Gomes 1993	Maria Virgínia Braz Gomes, Directora de Dança do GDCCG, 42 anos, nascida em Goa, imigrada em Portugal para prosseguimento de estudos desde 1963. Entrevista realizada em 13 de Julho.

E.Carmo Costa 1993

Eduardo do Carmo Costa, violoncelista do GDCCG, 55 anos, nascido em Moçambique e emigrado em Portugal desde 1957 para prosseguimento de estudos. Entrevista realizada em 20 de Julho de 1993

Elvino de Souza 1993

Maria de Lurdes Elvino de Souza, Directora do GDCCG e dançarina de Mandó, 50 anos, nascida em Goa, imigrada em Portugal para prosseguimento de estudos desde 1960. Entrevista realizada em 14 de Julho de 1993.

Figueiredo 1993

Fortunato de Figueiredo, 57 anos, nascido em Goa, emigrado em Portugal para prosseguimento de estudos desde 1957. Impulsionador do primeiro de grupo de música goesa em Lisboa. Entrevista realizada em 26 de Julho de 1993.

L.Carmo Costa 1993

Laura do Carmo Costa, cantora do GDCCG, 58 anos, único elemento português do GDCCG, casada com Eduardo Costa. Entrevista realizada em 20 de Julho de 1993.

P.Carmo Costa 1993

Pedro do Carmo Costa, dançarino do GDCCG, 23 anos, estudante, nascido em Moçambique. Entrevista realizada em 26 de Julho de 1993.

R.Carmo Costa 1993

Raúl do Carmo Costa, violinista do GDCCG, 58 anos, nascido em Moçambique e imigrado em Portugal desde 1976, integrado no movimento dos “retornados”. Entrevista realizada em 26 de Julho de 1993.

